عناصر الإبداع الفني

في شعر
الشاب الظريف

(٦٦١ - ٦٨٨ هجرية)

د. سامح يحيى الشرقاوي

الطبعة: الأولى

١٤٤٤ هـ - ٢٠٢٣ م

اسم الكتاب: عَنَاصِرُ الإِبْدَاعِ الفَنِّيِّ فِي شِعْـرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

المؤلف: سـامح يحيى الشرقـاوي.

المقاس: ١٧ x ٢٤

اسم الناشر: دار النابغة للنشر والتوزيع

رقم الإيداع: ٢٢٧٩٠/ ٢٠٢٢م

الترقيم الدولي: ٩ - ٤٧٢-٧٩٩-٩٧٧-٩٧٨

دار النابغة للنشر والتوزيع

طنطا - سبرباي - أمام مجمع كليات جامعة طنطا
ت: ٠٠٢٠١٠٦٤١٠٤٥٦١ - ٠٠٢٠٤٠٣٤٥١٣٥١
٠٠٢٠١٥٥٠٤٠٤٣٥١
darelnapegha@yahoo.com

عَنَاصِرُ الإِبْدَاعِ الفَنِّيِّ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

سامح يحيى الشرقاوي

الإهداء

إِلَيْكُمْ أَهْدَتِ الأَقْلَامُ عِلْمِي
أَبِي وَسَلِيلَةُ الأَخْيَارِ أُمِّي

وَمَنْ بِكِتَابِ رَبِّي شَقَّ دَرْبِي
أَخِي كَالغَيْثِ والطَّوْدِ الأَشَمِّ

تَكَشَّفَتِ العُلُومُ بِهِمْ وَإِنِّي
بِهِمْ أَبْحَرْتُ فِي لُجَجِ الخِضَمِّ

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الحمدُ لله الذي أحسنَ كلَّ شيء خلَقَه، وأعطى كلَّ شيءٍ بتقديرٍ خلْقَه، فخصَّ العربيةَ تشريفا بكتابِه الكريم، وزانها بنظمِه المحكمِ القويم، فازَّينتْ حقيقتُها لناثرٍ وناظمٍ، وأعيَى مجازُها أفهامَ عُرْبٍ وأعاجمِ، وصلاةً وسلامًا على أفصحِ العربِ لسانا، وأرفعِ الورى شانا، سيدِنا محمدٍ بنِ عبدِ اللهِ زكيِّ النفسِ، وعلى آله الطاهرين من الرجسِ، وارضَ اللهم عن صحبه الغرِّ الميامين، ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.

وبعد،،،

فقد زاد الله تعالى لغتَنا العربيةَ تشريفًا بأنْ خصَّها بكتابه الكريم، فاستودعَها أسرارَه، وألبسَها أنوارَه، فأخرجت دُرَرَه، بصفوةٍ بَرَرَه، أخرجوا من أعماقِها صدفاتِها، وجمعوا شملَها بعد شتاتِها، فصارت حينا من الدهر حصنًا منيعا.

وفهمُ اللغةِ العربيةِ على اختلافِ ألسُنِ أربابِها أهمُّ ركائزِ فهمِ القرآنِ وتدبُّرِه، ولما كان لزاما فهمُ لغاتِ العربِ ومن ثَمَّ فهمُ القرآنِ وأسرارِه، توجب علينا أن نُبحِرَ في أشعار العربِ؛ إذ الشعرُ ديوانُهم الذي خلَّدَ آدابَهم وأخلاقَهم، وحفِظَ تراثَهم وتاريخَهم، ودونوا فيه أخبارَ أبطالِهم وبطولاتِهم، وما تفرَّدَت به قرائِحُ حُكمائِهم وفضلائِهم، ولمَّا كان الشعرُ كذلك فقد عكفَ عليه أئمَّةُ العربيَّةِ وطلابُها بالدَّرْسِ والبَحْثِ، ورجوتُ أنْ أكونَ واحدا من هؤلاءِ، فهداني الله عز وجل إلى شاعر العصر المملوكي: ﴿شمس الدين محمد بن عفيف الدين التِّلِمْساني﴾ الملقب بـ﴿الشاب الظريف﴾، ذلك الشاعر الذي ذاع صيته، وعمت شهرته بين أبناء عصره، وانشغل به كل أديب؛ إذ يعد أحد أبرز شعراء العصر المملوكي، ومن ثمَّ فهو شاعر يستحق الدراسة؛ لما يشتمل شعرُهُ على الكثير من المَضَامِين والمُقَوِّمَات الفنِّيَّة التي تستحق مِنَّا تأمُّلَها، والوقوفَ على أبعادها وآفاقها.

ولعل ما وُسِمَ به شاعرنا من الخلاعة والمجون هو ما أكسبه لقب ﴿الشاب الظريف﴾ حتى صار لا يُعرف إلا به، ويعد شعره الذي غلب الغزل عليه صورة صادقة لعصره إيجابا وسلبا، فما في شعره من مجاهرة بالشراب، ومفاخرة بوصل الكعاب، وتلذذ بمجالسة الغلمان إلا انعكاس لما شاع في هذا العصر من انتشار مجالس الخمور واعتبارها نوعا من التحضر والرقي، وبالرغم من هذا كله نجد له بعض الأبيات في مدح النبي﴿ﷺ﴾، يؤكد من خلالها صدق الحب وصحة الاتباع.

والمتأمل لشعر الشاب الظريف يدرك سعة اطلاعه وغزارة علمه، كيف لا؟! وقد تتلمذ على يد كبار علماء عصره وعلى رأسهم والده الذي عُنِي به منذ صغره حتى أتم حفظ القرآن الكريم، ودرس الفقه والحديث.

والشاب الظريف مغربي الأصل، قاهري المولد والنشأة، دمشقي المَيْعَة والمنية، وبالشام ولنفوذ والده وصلاته القوية بكبار رجال الدولة؛ ولي عمالة الخزانة، وأغلب الظن أنه تولى هذا المنصب وقد بلغ من عمره اثنين وعشرين عاما، ولم يتول عملا آخر غير هذا، ولم يلِ أيضا عملا بالديار المصرية قط حتى وفاته.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أنْ تُقسّم الدراسة إلى تمهيد، وثلاثة فصول، ثم خاتمة الدراسة وأهم نتائجها، ففي **التمهيد** عرضت (أولًا) لحياة الشاب الظريف، وتحدثت (ثانيًا) عن عصر الشاب الظريف.

أمّا **الفصل الأول** فخصصته لدراسة البناء الأسلوبي، وصدَّرْتُه بتوطِئَةٍ حول مفهوم الأسلوب، وَضَمَّنْتُهُ مبحثين: تناولت في (المبحث الأول) الأسلوب الخبري والإنشائي، وتحدثت عن النداء والأمر والاستفهام وغيرها من الأساليب التي أسهمت في بناء النص الشعري، وتناولت في (المبحث الثاني) الحقول الدلالية، وصدَّرْتُه بتوطِئَةٍ حول مفهوم الدلالة، وتحدثت عن حقل الأعلام والعلوم والمعارف والعقائد، ثم اختتمته بحقل المعدات الحربية.

وجعلت **الفصل الثاني** في البناء التصويري، وصدَّرْتُه بتوطِئَةٍ حول مفهوم الصورة، وَضَمَّنْتُهُ مبحثين: تناولت في (المبحث الأول) منابعَ الصُّورة الفنِّيَّةِ التي استمد منها الشاب الظريف خياله الشعري، وتمثلت هذه المنابع في الطبيعةِ بشقيها (الحية والصامتة)، والموروثِ الثقافيِّ الدِّينِيِّ والأَدَبِيِّ، وتناولت في (المبحث الثاني) أنماط الصورة، وقد شملت هذه الأنماط الصور البيانية من تشبيهٍ واستعارة مع تتبعٍ للكنايات ودلالاتها، ورصدٍ للصور الحسيَّةِ البصريَّةِ (اللونية والحركية) والسَّمعيَّةِ والذّوقيَّةِ واللمْسِيَّة.

وأمّا **الفصل الثالث** فخصَّصْتُهُ للإيقاع، وقد صَدَّرْتُهُ بتوطِئَةٍ حول مفهوم الإيقاع، وضمنته مبحثين: تناولت في (المبحث الأول) موسيقى الإطار الخارجي، فحصرت بحوره الشعرية وقوافيه التي استخدمها في قصائده، موضحا الدلالات النفسية والشعورية لتلك الأبحر وقوافيها، وتتبعت محاولاته في التَّفَنُّنِ العَروضي من خلال التنوع في استخدام البنية الإيقاعية، ومزج الموسيقى الداخلية بالخارجية، ودلالة استخدامه مجزوءات البحور في بعض الأغراض، وتناولت في (المبحث الثاني) موسيقى الإطار الداخلي مظهرا مجموعة من المحسنات البديعية من

جناس وطباق ومقابلة، وتصريع وتدوير واعتراض، ثم ختمت الدراسة بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

ولقد واجهتني صعوبات عدة أبرزها: صعوبة تحديدِ طبعةٍ دقيقةٍ لديوان الشاب الظريف يتم الاعتماد عليها في دراسة شعره، فالنسخ جميعها تعاني من كثرة الأخطاء والنقص في عدد الأبيات، فضلا عن غموض معاني بعض المفردات التي ربما عمد إليها الشاعر أو كان لها تفسير خاص في عصره، وعلى الرغم مما أَعْدَدْتُ نفسي له من تحمل المشاق والصبر على المتاعب فإن طريق البحث لم يكن سهلا ميسرا.

وهذا البحث ما هو إلا محاولة متواضعة في خدمة تراثنا الأدبي، ومع ذلك فلست أدّعي أنني بلغت فيه الكمال، فإنَّ الكمال لله وحده، فإن وُفِّقْتُ فيما عرضتُ فهذا من فضل الله وتوفيقه، وتحقيقٌ لما أصبو إليه وأرجوه، وإنْ كانت الأُخرى فحسبي أنني اجتهدت بما أتيح لي من وسائل وقدرات، ولم أبخل عليه بوقت أو جهد.

والله ولي التوفيق...

التمهيد

أولًا: حَيَاةُ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

أ- اسْمُهُ ونَسَبُه ولَقَبُه

تباينت آراء المؤرخين والمؤلفين حول اسمه ونسبه، فقد اقتصر أبو الفتح اليونيني(ت:٧٢٦هـ) على ذكر لقبه واسمه فقال: "الأديب شمس الدين محمد بن العفيف التلمساني"(١)، وترجم له الذهبي(ت:٧٤٨هـ) بقوله: "محمد بن الشيخ العفيف التلمساني سليمان بن علي الكاتب الأديب شمس الدين"(٢).

وقال الصفدي(ت:٧٦٤هـ) هو: "مُحَمَّد بن سُلَيْمَان بن عَليّ شمس الدّين بن عفيف الدّين التِّلِمْسَاني"(٣)، وقال ابن كثير(ت:٧٧٤هـ) هو: "الشَّمْسُ مُحَمَّدُ بْن العَفِيفِ سُلَيْمَان بْن عَلِيّ بْن عَبْدِ اللَّهِ بْن عَلِيٍّ التِّلِمْسَانِيّ"(٤)، وقال ابن حجة الحموي(ت:٨٣٧هـ) هو: "شمس الدين محمد بن العفيف التِّلِمْسَاني"(٥).

وأما المقريزي(ت:٨٤٥هـ) فقد أورد ما نصه: "شمس الدّين مُحَمَّد بن العَفِيف أبي الرّبيع سُلَيْمَان بن على بن عبد الله بن على بن ياسين العابدي التلمساني"(٦) مضيفا إلى سابقية كنيةَ (أبي الربيع)، وإلى أجداده اسم (ياسين)، وإلى نسبه (العابدي).

---

(١) ذيل مرآة الزمان، قطب الدين أبو الفتح موسى بن محمد اليونيني (ت٧٢٦هـ)، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٩٩٢م، ج٤، ص٣٠٩.

(٢) العبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي (ت٧٤٨هـ)، تحقيق: محمد السعيد زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج٣، ص٣٦٧.

(٣) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي(ت٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٠م، ج٣، ص١٠٩.

(٤) البداية والنهاية، ابن كثير(ت٧٧٤هـ)، تحقيق: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٨٨م، ج١٣، ص٣٧١.

(٥) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة: الأخيرة، ٢٠٠٤م، ج٢، ص ٤٧٤.

(٦) السلوك لمعرفة دول الملوك، أبو العباس تقي الدين المقريزي (ت٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الأولى،١٩٩٧م، ج٢، ص٢١٣.

ويؤكد ابن تغرى بردى(ت:٨٧٤هـ)– في ترجمته للشيخ العفيف التلمساني– الكنية السابقة التي أوردها المقريزي مضيفا إلى نسبه (الكوفي) فيقول: "سليمان بن علي بن عبد الله عفيف الدين، أبو الربيع العابدي الكوفي ثم التلمساني"(١)، إلى غير ذلك من أقول أعلام القرن السابع والثامن الهجري.

وأرى أن نسبته (الكوفي)(٢) غير صحيحة وأن الصواب (الكومي)، وهو ما أشار إليه شمس الدين الذهبي في معرض حديثه عن (عفيف الدين التلمساني) بقوله: "الشّيْخ، الأديب، البارع، العفيف التِلمسانيّ. وكان كوميّ الأصل"(٣)، والصفدي بقوله: "سُلَيْمَان بن عَليّ بن عبد الله بن ياسين الكومي التلمساني"(٤)، والزركلي بقوله: "عفيف الدين: شاعر كوميّ الأصل (من قبيلة كومة) تنقل في بلاد الروم وسكن دمشق"(٥).

وفي معجم أعلام الجزائر يُذكر اسمه ونسبه ولقبه: "محمد بن سليمان (عفيف الدين) بن علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي التلمساني، شمس الدين، الشهير بالشاب الظريف: شاعر مجيد ابن شاعر مجيد. أصل عائلته من بُليدة "الكومة"، وهي قبيلة صغيرة كانت منازلها بساحل البحر من تلمسان"(٦).

---

(١) المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، يوسف بن تغرى بردى (ت٨٧٤هـ)، تحقيق: محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)،١٩٩٠م،ج٦، ص٣٨ – ٣٩.

(٢) وردت هذه النسبة إضافة إلى ابن تغرى بردى في:

– فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر (ت٧٦٤هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٤م، ج٢، ص٧٢.

– تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، دار الهلال، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ج٣، ص١٣٠.

– الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٣م، ص٢١. (وبعض المصادر الأخرى).

(٣) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبي(ت٧٤٨هـ)، تحقيق: د. بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣م، ج٥١، ص٤٠٦.

(٤) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١٠٩.

(٥) الأعلام، خير الدين الزركلي (ت١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة: الخامسة عشر، ٢٠٠٢م، ج٣، ص١٣٠.

(٦) مُعجَمُ أعلام الجزائِر – مِن صَدر الإسلام حَتّى العَصر الحَاضِر، عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٩٨٠م، ص١٨٤.

فمن خلال تتبع المصادر التي تحدثت عن الشاعر ووالده تبين إجماعها على انتقال والده من بلاد المغرب العربي إلى مصر ومنها إلى دمشق، وهو ما أشار إليه الشاعر في بعض أشعاره مما يؤكد صحة الانتساب إلى الكومة من المغرب العربي، يقول الشاب الظريف:

عَلَى أَنَّنِي مَا الوَجْدُ يَوْمًا بِشَاغِلِي عَنِ المَجْدِ لَكِنِّي امْرُؤٌ مُتَطَرِّبُ

وَمَا أَنَا إِلَّا شَمْسُ كُلِّ فَضِيلَةٍ لَهَا مَشْرِقٌ لَكِنَّ أَصْلِيَ مَغْرِبُ(١)

ففي قوله: (لَهَا مَشْرِقٌ) إشارة إلى استقراره وإقامته بدمشق، وقوله: (لَكِنَّ أَصْلِيَ مَغْرِبُ) إشارة إلى المغرب العربي الذي منه تلمسان ومن ثم الكومة وهي ما يُنسب إليها الشاعر.

ويقول أيضا:

فَاسْلَمْ ولا تَلْتَفِتْ إِلى مُهَجٍ بِهَا جَوىً قَاتِلٌ وأَشْجَانُ

وَنَمْ خَلِيًّا وَقُلْ كَذَا وكَذَا مِنْ كُلِّ مَا أَطْلَعَتْ تِلِمْسَانُ(٢)

والتِّلِمْسَاني نسبة إلى تِلِمْسَان موقع "بالمغرب وهما مدينتان متجاورتان مسوّرتان، بينهما رمية حجر، إحداهما قديمة والأخرى حديثة، والحديثة اختطّها الملثّمون ملوك المغرب، واسمها تافرزت، فيها يسكن الجند وأصحاب السلطان وأصناف من الناس، واسم القديمة أقادير – أغادير –، يسكنها الرعية، فهما كالفسطاط والقاهرة من أرض مصر"(٣).

من خلال ما سبق يمكن أن نخلص إلى أن اسمه هو: "شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان بن شمس الدين علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي التِّلِمْسَاني"(٤).

---

(١) ديوان الشاب الظريف، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، ٢٠٠٤م ، ص٥٣. (وعلى هذه النسخة سيكون الاعتماد بمشيئة الله تعالى). الوَجْدُ: الغنى واليسار، والحب أو الحزن الشديدان. مُتَطَرِّب: من الطَّرَبِ وهو: خِفَّةٌ تَعْتَرِي عِنْدَ شدَّة الفَرَح أَو الحُزن وَالْهَمِّ.

(٢) الديوان، ص٣٢٣ – ٣٢٤. المُهَجُ: (ج) مُهْجَة والمُهْجَةُ: دَمُ الْقَلْبِ وخالِصُ النفْسِ ومُهْجَةُ كُلِّ شَيْءٍ: خالِصُه. الجَوَى: الحُرْقة وشدَّة الوَجْدِ مِنْ عِشْقٍ أَو حُزْن. الأَشْجَانُ: (ج) شَجَن: والشَّجَنُ: هَوَى النَّفْسِ والهَمُّ والحُزْن والحَاجَةُ.

(٣) معجم البلدان، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٩٥م، ج٢، ص٤٤.

(٤) وهو ما ذهب إليه شاكر هادي شكر وصلاح الدين الهواري في تحقيقهما لديوانه، انظر:

- ديوان الشاب الظريف، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النجف الأشرف، العراق، (د.ط)، ١٩٦٧م، ص٣.
- الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص٩.

ويُلقب شمس الدين محمد بن عفيف الدين التِّلِمْسَاني بـ(الشاب الظريف)، ونعته بالظريف لا يُعد نقصا فيه؛ فالظُّرف ليس بمستغنى عنه، ولا مما يُخلُّ منه، "بل هو أنبل ما استعمله العلماء وصبا إليه الأدباء، وتزينوا به عند أودَّائهم، وتحلّوا به عند أخلَّائهم، وأنه من المطبوعين أحسن منه من المتكلفين"(١).

وقد غلب عليه هذا اللقب حتى أصبح لا يعرف إلا به، وترجع شهرته بالشاب الظريف إلى ما كان فيه من "لعب وَعشرَة وانخلاع ومجون"(٢)، وأشار إلى ذلك د. شوقي ضيف بقوله: "وتدل تمنياته في وضوح على خفة ظله، وأنه رقيق رقة مفرطة مع الدماثة والظرف والتلة في الحب واتقاد جذوته في فؤاده، ولكل ذلك سماه معاصروه بحق الشاب الظريف"(٣).

وقد حُكم عليه بالخلاعة والمُجون؛ لما ورد في ديوانه من أبيات تجاوز فيها الحد الذي يقف عنده كل وَرِع، "وإنْ كان الشاعر قد أتى بها بقصد التفكه، وإظهار المقدرة الشعرية"(٤)، فقد جنح في غزله إلى الحسية ولم يتحرج من إعلان لذته ومجاهرته بشيء من الفحش، بل إنه ليتجاوز حدود الخلق والقيم الإسلامية حين يتغزل بالمذكر، ومن ذلك قوله متغزلا بغلام اسمه (عليّ):

مِنْ سِحْرِ طَرْفِكَ يا عَلِي ... قَلْبُ المُتَيَّمِ قَدْ بُلِي
يا زَهْرَةً بِيا نُزْهَةً ... لِلمُجْتَنِي والمُجْتَلِي
يَا مَنْ يَرُوقُ جَمَالُهُ ... لِنَوَاظِرِ المُتَأَمِّلِ
إنْ لَمْ تَجُدْ لِي بِاللِّقَا ... كُنْ بِالوُعُودِ مُعَلِّلِي(٥)

فالشاعر لم يتورع من ذكر اسم محبوبه بل إنه ليتغزل به كفتاة حسناء، فقد سُحر بطرفه وابتُلي قلبه بحبه، فهو كالزهرة في البستان يحاول الجميع قطفها، ويختلسون النظر إليه لحسنه وجماله، وشاعرنا يترقب اللقاء فإن لم يكن فوعوده شافية.

---

(١) الظُّرف والظرفاء، أبو الطيب الوشَّاء(ت٣٢٥هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة: الثانية، ١٩٥٣م، ص٥٨.

(٢) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١٠٩.

(٣) عصر الدول والإمارات الشام، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٩٩٠م، ص٢١٣.

(٤) الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٣٤.

(٥) الديوان، ص٢٦٨. المُجْتَنِي: اسم فاعل من جَنَى، والجَنْي كُلُّ ثَمَرٍ يُجْتَنَى وأَخْذُك إِياه مَا دَامَ رَطْبًا. المُجْتَلِي: الناظر، وجَلَّا الأَمرَ كشَفه وأَظهره، وأَمرٌ جَلِيٌّ: وَاضِحٌ.

بل لم يتورع في استخدام معاني القرآن الكريم وتوظيف ألفاظه لاستحداث معاني الغزل بالغلمان، وإظهار قدرته على هذا اللون الشعري وبراعته في تجديد معانيه، وإخراجها من دائرة الشذوذ التي اقترنت بها، ومن ذلك قوله:

لَوْ لَمْ تَكُنْ ابْنَةُ العُنْقُودِ فِي فَمِهِ ... مَا كَانَ فِي خَدِّهِ القَانِي أَبُو لَهَبِ

تَبَّتْ يَدَا عَاذِلِي فِيهِ فَوَجْنَتُهُ ... حَمَّالَةُ الوَرْدِ لا حَمَّالَةُ الحَطَبِ(١)

ولكننا مع ذلك نجد له بعض الأبيات في مديح النبي(ﷺ) مما يؤكد حبه للنبي(ﷺ) وصحة اتباعه لتعالميه، ومن ذلك قوله:

حَيَّاكِ يَا تُرْبَةَ الهَادِي الشَّفِيعِ حَيَا ... بِمَنْطِقِ الرَّعْدِ بَادٍ مِنْ فَمِ السُّحُبِ

يَا سَاكِنِي طَيْبَةَ الفَيْحَاء هَلْ زَمنٌ ... يُدْني المُحِبَّ لِنَيْلِ السُّؤْلِ والأَرَبِ

ضَمَمْتِ أَعْظُمَ منْ يُدْعَى بِأَعظَمِ مَنْ ... يَسْعَى إِلَيهِ أُخُو صِدْقٍ فَلَمْ يَخِبِ(٢)

وقوله:

فَيَا خَاتَمَ الرُّسْلِ الكِرَامِ وَمَنْ بِهِ ... لَنَا مِنْ مَهُولَاتِ الذُّنُوبِ تَخَلُّصُ

أَغِثْنَا أَجِرْنَا مِنْ ذُنُوبٍ تَعَاظَمَتْ ... فَأَنْتَ شَفِيعٌ لِلْوَرَى وَمُخَلِّصُ

وَمَا لِيَ مِن وَجْهٍ ولا مِنْ وَسيلةٍ ... سِوَى أَنَّ قلبي في المحبّةِ مُخْلِصُ

عَلَيْكَ صَلاةٌ يَشْمَلُ الآلَ عَرْفُهَا ... وَللجملةِ الأصحابِ مِنْها تَخَصُّصُ(٣)

---

(١) الديوان، ص٩٢. القاني: شَدِيدُ الحُمْرَةِ. التَّبُّ: الخَسارُ. والتَّبابُ: الخُسْرانُ والهَلاكُ.

(٢) الديوان، ص٧٤. الحَيَا، مَقْصُورٌ: المَطَر لإحْيائه الأَرضَ، وَقِيلَ: الخِصْبُ وَمَا تَحْيا بِهِ الأَرْضُ وَالنَّاسُ. الفيحاء: الأَفْيَحُ والفَيَّاحُ: كُلُّ مَوْضِعٍ وَاسِعٍ، وَرَوْضَةٌ فَيْحاء: وَاسِعَةٌ.

(٣) الديوان، ص١٩٢. مَهُولَاتُ: جَمْعُ هَوْل وَهُوَ الخَوْفُ والأَمرُ الشَّدِيدُ. العَرْف: الرَّائِحَةُ الطَّيِّبَةُ، وعَرَّفَه: طَيَّبَه وزَيَّنَه. والتَّعْرِيفُ: التطْييبُ مِنَ العَرْف.

ب- مَوْلِدُهُ وَنَشْأتُه

يرجع أصل عائلته إلى بلدة (الكومة) وهي قبيلة صغيرة كانت منازلها بساحل البحر من تلمسان[١]، وقد هاجر والده – عفيف الدين التلمساني – إلى القاهرة "وَنزل بخانقاه سعيد السُّعَدَاء عِنْد صَاحبه شيخها إِذْ ذَاكَ الشَّيْخ شمس الدّين الأيلي"[٢]، وفي مصر وُلد لعفيف الدين التلمساني ابنه شمس الدين، وتؤكد أغلب المصادر التي ترجمت له[٣] أنَّ ولادته كانت بالقاهرة في العاشر من جمادى الآخرة سنة (٦٦١هـ – ١٢٦٣م)، وبمصر قضى عصر صباه فانطلق إلى اللهو ومجالسة القرناء، "فقضى بها أجمل أيام حياته حيث اللهو والحب والحسن"[٤].

وبعد أن بلغ مبلغ الشباب انتقل إلى دمشق مع والده الذي "خَدَم فِي عدّة جهات بدمشق.... وخدم في جهات المكس وغيرها"[٥]، وكان قد اتخذ جبل قاسيون موطنا له، ويشير الشاب الظريف إلى هذا بقوله:

يا قَطْرُ عُمَّ دِمَشْقَ وَاخْصُصْ مَنْزِلًا فـــي قاسِـــيُون وحَلِّـــهِ بِنَبــاتِ[٦]

(١) مُعجَمُ أعلام الجزائِر – مِن صَدر الإسلام حَتَّى العَصر الحَاضِر، عادل نويهض، ص١٨٤.

(٢) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج١٥، ص٢٥٠. الخانقاه: عرّفها المقريزي فقال: "الخوانك : جمع خانكاه ، وهي كلمة فارسية معناها بيت، وقيل أصلها خونقاه، أي الموضع الذي يأكل فيه الملك". المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، أبو العباس الحسيني العبيدي، تقي الدين المقريزي (ت٨٤٥هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى ، ١٤١٨هـ ، ج٤، ص٢٨٠.

(٣) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين العدوي العمري(ت٧٤٩هـ)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣هـ ، ج١٦، ص٢٦١.

- الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١٠٩.
- فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر، ج٣، ص٣٨١.
- عصر الدول والإمارات الشام، د. شوقي ضيف، ص٢١١.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، مصر، الطبعة: الثالثة، (د.ت)، ج٥، ص٥٦.
- الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٤.
- الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص٩. (وغيرها من المصادر والمراجع)

(٤) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص٢٤.

(٥) تاريخ الإسلام وَوَفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبي، ج١٥، ص٦٥٤.

(٦) الديوان، ص٩٩.

وقد كان والده ذا حظوة وجاه وحرمة، فقد ذُكر: أن عفيف الدّين كان يُبَاشر اسْتِيفَاء الخزانة بِدِمَشْق "فَحَضَرَ الأسعد بن السديد الماعز إِلَى دمشق بصُحْبَة السُّلطَان الملك المَنْصُور فَقَالَ لَهُ يَومًا: (يَا عفيف الدّين أُرِيد مِنْك أَن تعْمل لي أوراقا بمصروف الخزانة وحاصلها)، فطلبها مرّةً ومرّةً وَهُوَ يَقُول: نعم. فَقَالَ لَهُ فِي الآخر: (أَرَاك كلّما أطلب هَذِهِ الأوراق تَقول لي نعم)، وَأَغْلظ لَهُ فِي الكَلَام فَغَضب الشَّيْخ عفيف الدّين وَقَالَ لَهُ: (لمن تَقول هَذَا الكَلَام يَا خِنْزِير وَلَكِن هَذَا من عجز المُسلمين وَإِلَّا لَو بصقوا عَلَيْكَ بصقةً لأغرقوك)، وشقّ ثِيَابه وَقَامَ يهمّ بِالدُّخُولِ إِلَى السُّلطَان فَقَامَ النَّاس إِلَيْهِ وَقَالُوا: (هَذَا مَا هُوَ كَاتب وَهُوَ الشَّيْخ عفيف الدّين التلمساني وَهُوَ مَعْرُوف بالجلالة وَالإِكْرَام بَيْنَ النَّاس وَمَتى دخل إِلَى السُّلطَان آذَاك عِنْده)، فَسَأَلَهُمْ ردّه وَقَالَ: يَا مَولَانَا مَا بقيت أطلب مِنْك لَا أوراقا وَلَا غَيرهَا"[(١)].

ولنفوذ والده وصلاته القوية بالأمراء وكبار رجال الدولة؛ ساعد ابنه على تولي عمالة الخزانة، ويبدو أنه تولى هذا المنصب "وقد بلغ من عمره اثنين وعشرين عاما، وأغلب الظن أنه لم يتول عملا آخر في دولة سلاطين المماليك غير هذه العمالة بدمشق، ولم يل أيضا عملا بالديار المصرية قط حتى وفاته"[(٢)].

ورغم انتقاله مع أبيه إلى دمشق إلا إنه ظل يذكر صباه بمصر، ومن ذلك قوله:

يَا سَاكِنِي مِصْرَ شَمْلُ الشَّوقِ مُجْتَمِعٌ ... بَعْدَ الفِرَاقِ وَشَمْلُ الوَصْلِ أَجْزَاءُ
كَأَنَّ عَصْرَ الصِّبَا مِنْ بَعْدِ فُرْقَتِكُمْ ... عَصْرُ التَّصَابِي بِهِ لِلَّهْوِ إِبْطَاءُ[(٣)]

وكأن الشاعر يشير إلى حياة اللهو والمجون واللعب والخلاعة التي عاشها في مصر فترة صباه وقد فارقها وهو فتىً بعد التحاق والده بالدواوين في دمشق وتوليه هو عمالة الخزانة بها، وإن كان هذا لا يعني أنه فارق اللهو والخلاعة كلية، ففي دمشق أفضى مع أنداده إلى حياة فيها غير قليل من اللهو يجتمعون في دورهم أو في المتنزهات[(٤)].

---

(١) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج١٥، ص٢٥٠.

(٢) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص٣١.

(٣) الديوان، ص٣٠. التَّصَابِي: المَيْلُ إِلىَ اللَّهْوِ والفُتُوَّةِ.

(٤) عصر الدول والإمارات الشام، د. شوقي ضيف ، ص٢١١.

ولم تذكر المصادر التي تحدثت عن الشاعر طفولتَه وصباه وإن كان يُلمح منها "أنها كانت وادعة، متمتعة بشفقة الأب وحنانه"(١)، وربما هذا لكونه وحيد أبويه فكان مُدللا لا يُحاسَب على ما يقترف من هفوات، وإلى ذلك يشير والده في رثائه:

بِـي كِبَـرٌ مَسَّـنِي وَأُمُّـكَ قَـدْ   شَـاخَتْ فَمِـنْ أَيْـنِ لِـي تُـرَى وَلَـدُ
وَهَبْـهُ قَـدْ كَـانَ لِـي فَمِثْلُـكَ لَا   يُرْجَـى وَأَيْـنَ الزَّمَـانُ والأَمَـدُ(٢)

ولعل هذا ما دفعه إلى اللهو والطرب والشراب مع توافر هذه المجالس في عصره، بل دفعه لئلا يمتهن حرفة يتكسب بها غير أنه قد شُهد له بجودة الخط وجماله، وليس أدل على ذلك من قول أبي حيان: "رَأَيْت ديوانه بِخَطِّهِ وَهُوَ فِي غَايَة القُوَّة والقلم الجَارِي"(٣)، وقول والده فيه:

أَيْـن البَنَـانُ الَّتِـي إِذَا كَتَبَـتْ   وَعَـايَنَ النَّـاسُ خَطَّهَـا سَـجَدُوا(٤)

ج- مَكَانَتُهُ الشِّعْرِيَّة

يُعد الشاب الظريف أحد رموز شعراء العصر المملوكي، وقد حظي بمنزلة عظيمة بين شعراء عصره وافتتن به الكثيرون، وقد عرض كثير من النقاد القدامى والمحدثين لشعره إما للحكم عليه أو لإظهار شاعريته والوقوف على مواطن الجمال والابتكارات التي سبق إليها، فمن(**القدامى**) شمس الدين الذهبي(ت٧٤٨هـ) الذي قال عنه: "كان ظريفًا لعابًا معاشرًا وشعره في غاية الحسن"(٥).

وشهاب الدين العمري(ت٧٤٩هـ) الذي وصف شعره بأنه: "نسيم سرى، ونعيم جرى، وطيف لا بل أخفّ موقعا في الكرى، لم يأت إلّا بما خفّ على القلوب، وبرئ من العيوب، ورقّ شعره فكاد يشرب، ودقّ فلا غرو للقضب أن ترقص، وللحمام أن يطرب. ولزم طريقة دخل بها بلا استئذان، وولج القلوب ولم يقرع باب الآذان، وجاء بكلّ لطيف، وأجاد التورية والكلّ معها لفيف، وبرز على أقرانه ففات الرّفقة، وملأ العين بما جاء به من الرّقّة، وكان لأهل عصره ومن جاء على آثارهم افتتان بشعره، وافتتان فيه وفي ذكره، وخاصة أهل دمشق..... وقد أدركت

---

(١) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص٢٣.
(٢) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١١٣. الأَمَدُ: الْغَايَةُ ومُنْتَهَى الأَجل.
(٣) المصدر نفسه، ج٣، ص١٠٩.
(٤) المصدر نفسه، ج٣، ص١١٣.
(٥) العبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي، ج٣، ص٣٦٧.

جماعة من خلطائه لا يرون عليه تفضيل شاعر، ولا يروون له شعرا إلّا عظّموه كالمشاعر، ولا ينظرون له بيتا إلا كالبيت، ولا يقدّمون عليه سابقا، لو قلت: ولا امرأ القيس لما باليت"[١].

ويصف اليافعي(ت:٧٦٨هـ) أيضا شعره بأنه: "في الذروة العليا من حيث البلاغة والبيان"[٢]، وقال عنه ابن تغرى بردى(ت:٨٧٤هـ): "كان شابّا فاضلا ظريفا، وشعره في غاية الحسن والجودة، وديوان شعره مشهور بأيدي الناس"[٣].

ويعد صلاح الدين الصفدي وابن حجة الحموي من أكثر الذين عنوا بشعره، فقد أوردا له الكثير من الأشعار وأشارا إلى مواطن الجمال في بعضها، وذكرا ماله من معان مبتكرة أو نكت جميلة سبق إليها وملكت إعجاب الشعراء بعده فأخذوها وضمنوها أشعارهم[٤]، إلى غير ذلك من آراء القدامى الذين –بلا شك– أجمعوا على جودة ورقة شعره وعذوبته، وسبقه إلى معان وصور أكسبت شعره شهرة واسعة؛ جعلت خلطاءه لا يقدمون عليه سابقا ولو كان امرأ القيس.

هذا ولم يغفل النقاد (**المحدثون**) عن هذا الشاعر وشاعريته، فقد وصفه د. عمر فروخ بأنه: "شاعر رقيق مُقصِّد وموشِّح، وشعره رقيق الألفاظ سهل على الحفاظ، وفي شعره كثير من أوجه الصناعة"[٥].

ويكرر د. شوقي ضيف مقوله شهاب الدين العمري التي أشاد فيها بالشاب الظريف وشعره مضيفا أن شعره: "يموج بالرقة وحسن الجرس وجمال التناسق وخفة الروح"[٦].

وقد عدّه د. محمود رزق سليم في صدارة شعراء الغزل في عصره قائلا: "ومن أبرع شعراء الغزل الشاب الظريف، وجمال الدين بن نباته.."[٧]، ويؤكد سبقه بقوله: "ولعله أصدق الشعراء

---

(١) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين العدوي العمري، ج١٦، ص٢٦٠ – ٢٦١.

(٢) مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، عفيف الدين اليافعي (ت ٧٦٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٧م، ج٤، ص١٦٣.

(٣) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي (ت٨٧٤هـ)، دار الكتب، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ج٧، ص٣٨١.

(٤) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة ، ص١٧٦.

(٥) تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة: الخامسة، ١٩٨٩م، ج٣، ص٦٥٦.

(٦) عصر الدول والإمارات الشام، د. شوقي ضيف، ص٢١٢.

(٧) الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، د. محمود رزق سليم، دار الكتاب العربي، مصر، (د.ط)، ١٩٥٧م، ص٧٢.

غزلا وأرقهم تشبيبا"[١]، ثم يتحدث عن موروثه الأدبي فيقول: "ترك شعرا دل على ثقافة أدبية محمودة، ودل على منهج في أسلوب الشعر رقيق، حتى استحق بذلك لقبه الذي أطلق عليه"[٢].

ولعل ثقافة الشاعر التي أشار إليها د. محمود سليم مرجعها تتلمذه على يد كبار علماء عصره وعلى رأسهم والده (عفيف الدين التلمساني) الذي عُنِي به منذ صغره حتى أتم حفظ القرآن الكريم ودرس الفقه والحديث، ويؤكد ذلك بقوله يمدح أباه:

يا قَطْرُ عُمَّ دِمَشْقَ وَاخْصُصْ مَنْزِلًا ... فـي قاسِـيُون وحَلِّـهِ بِنَبـاتِ
فيهِ الَّذي كَشَفَ العمَى عَنْ نَاظِري ... وَجَـلا شُـموسَ الحـقِّ فـي مِرْآتـي
فِيـهِ الأَبُ البَـرُّ الشَّـفُوقُ فَديْتُـهُ ... مِـنْ سَـائِرِ الأَسْـواءِ وَالآفـاتِ[٣]

ومن شيوخه أيضا: (ابن الأثير الحلبي)، ويمتدحه بقوله:

كَـمْ لَيْلَـةٍ قَضَّـيْتُهَا بِشِـكَايَةٍ ... أَخَـذَتْ عَلَـى لَيْلِـي مَجَـامِعَ سَـبْلِهِ
مُتَنَصِّـلًا مِـنْ ذَا الزَّمَـانِ وَجَـوْرِهِ ... مُتَوَصِّـلًا لابـنِ الأثِيـرِ وَعَدْلِـهِ[٤]

ويمدح معلمه (محيي الدين بن النحاس) مبينا فضله عليه، وحسن تأديبه وتربيته قائلا:

وَأَنْـتَ أَتْقَنْـتَ بِالإحْسَـانِ تَرْبِيَتِـي ... وَأَنْـتَ أَحْسَـنْتَ بالإتْقَـانِ تَـأْدِيبِي
وَأَنْـتَ أَكْسَـبْتَنِي رَأْيًـا غَنِيـتُ بِـهِ ... عَنْ أَنْ أُكَابِدَ مِنْ هَوْلِ التَّجَارِيبِ
وَمِـنْ مَحَمَّـدٍ إِقْـدَامِي ومَعْرِفَتِـي ... ومِـنْ مُحَمَّـدٍ إِعْرَامِـي وَتَهْـذِيبِي[٥]

---

(١) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، د. محمود رزق سليم، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة: الأولى، ١٩٦٥م، ج٨، ص٣٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ج٨، ص١٤١.

(٣) الديوان، ص٩٩ – ١٠٠.

(٤) الديوان، ص٢٨٠. عماد الدين بن الأثير هو: إِسْمَاعِيل بن أَحْمد بن سعيد بن الأَثِير الْحلَبِي الكَاتِب ولي كِتَابَة الدرج بعد وَالِده تَاج الدّين مُدَّة ثمَّ تَركهَا تدينا وتورعا وَله خطب مدونة وتوفي سنة تسع وَتِسْعين وسِتمِائَة. (الوافي بالوفيات،ج٩، ص٥٦). السَّبْلُ والإسْبَالُ: الإرْخَاءُ، وأَسْبَلَ إزاره. أَرخاه. الجَوْرُ: نقيضُ العَدْلِ. وَقَوْمٌ جَوَرَةٌ وجارَةٌ أَي ظَلَمَةٌ.

(٥) الديوان، ص٨٣. محيي الدين بن النحاس هو: مُحَمَّد بن يَعْقُوب بن إِبْرَاهِيم بن هبة الله بن طَارق بن سَالم الإِمَام الْعَلامَة محيي الدّين أَبُو عبد الله ابْن القَاضِي الإِمَام بدر الدّين ابْن النّحاس الْأَسدي الْحلَبِي الْحَنَفِيّ ولد بحلب سنة أَربع عشرَة وستمئة. كَانَ مكبا على الفِقْه والاشتغال كما كَانَ صَدرا مُعظما متبحرا فِي الفقه وغوامضه مَوْصُوفا بالذكاء وَحسن المناظرة، وَتُوفِّي سنة خمس وَثَمَانِينَ وست مائَة وَدفن بتربته بالمزة وَحضر جنَازَته نَائِب السلطنة والقضاة والأعيان.(الوافي بالوفيات،ج٥، ص١٤٦). الإِعْرَامُ والعُرَامُ: الشِّدَّةُ والقُوَّةُ والشَّراسةُ.

فكان للوراثة والبيئة أثر كبير في تنشئته الأدبية والثقافية، وإشارة إلى مكانته الشعرية يقول شهاب الدين العمري(ت٧٤٩هـ): "وقد أدركت جماعة من خلطائه لا يرون عليه تفضيل شاعر، ولا يروون له شعرا إلّا عظّموه كالمشاعر، ولا ينظرون له بيتا إلا كالبيت، ولا يقدّمون عليه سابقا، لو قلت: ولا امرأ القيس لما باليت"(١).

د- وَفَاتُه

تؤكد أيضا أغلب المصادر التي ترجمت له(٢) على أن وفاته كانت في دمشق في الرابع عشر من رجب سنة (٦٨٨هـ – ١٢٨٩م) ودفن بمقابر الصّوفية، يقول عنه ابن شاكر(ت٧٦٤هـ): وقد "علق بكل خاطر، وولع به كل ذاكر، وعاجله أجله فاخترم، وحرم أحباه لذة الحياة وحرم"(٣)، وكانت وفاته في حياة والده ولم يتجاوز السابعة والعشرين من عمره، وقد حزن والده لفقده حزنا شديدا، "وكان قد فَقَدَ أخاه محمدا قبل ابنه الشاب الظريف بقليل"(٤)، فرثاهما بقصيدة دامية منها قوله:

مَا لي بِفَقْدِ المُحَمَّدَينِ يَدُ	**مَضَى أَخِي ثُمَّ بَعْدَهُ الْوَلَدُ**
يَا نَارَ قَلْبِي وَأَيْنَ قَلْبِي أَو	**يَا كَبِدِي لَو تَكُون لي كَبِدُ**
أَيْنَ البَنَانُ الَّتِي إِذَا كَتَبَتْ	**وَعَايَنَ النَّاسُ خَطَّهَا سَجَدُوا**
أَيْنَ الثَّنَايَا الَّتِي إِذَا ابْتَسَمَتْ	**أَوْ نَطَقَتْ لَاحَ لُؤْلُؤٌ نَضَدُ**
مَا فَقَدَتْكَ الأَقْرَانُ يَا وَلَدِي	**وَإِنَّمَا شَمْسَ أُفْقِهِمْ فَقَدُوا**
مُحَمَّدٌ يَا مُحَمَّدُ عَدَدًا	**وَمَا لِمَا لَيْسَ يَنْتَهِي عَدَدُ(٥)**

(١) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين العدوي العمري(ت٧٤٩هـ)، ج١٦، ص٢٦١.

(٢) إضافة إلى المراجع السابقة التي تحدثت عن مولده:

– العبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي (ت٧٤٨هـ)، ج٣، ص٣٦٧.

– تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبي (ت٧٤٨هـ)، ج١٥، ص٦١٥.

– البداية والنهاية، ابن كثير(ت٧٧٤هـ)، ج١٣، ص٣٧١.

– شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أبو الفلاح بن العماد العَكري الحنبلي (ت١٠٨٩هـ)، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٨٦م، ج٧، ص٧٠٩.

(٣) فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر(ت٧٦٤هـ)، ج٣، ص٣٧٣.

(٤) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص٣٧.

(٥) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١١٣. النَّضَدُ : نَضَدَ الشيءَ: جَعَلَ بعضَه عَلَى بَعْضٍ مُتَّسِقًا أَو بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ.

هـ- آثَارُهُ الأَدَبِيّة

ترك الشاب الظريف ديوانا بخطه وقد عاينه أثير الدّين أَبُو حَيَّان مؤكدا ذلك بقوله: "رَأَيْت ديوانه بِخَطِّهِ وَهُوَ فِي غَايَة الْقُوَّة والقلم الجَارِي"(١)، ولعل هذا الديوان قد ضاع ضمن ما ضاع من نفائس الأدب العربي، وأما ما يتداوله الناس من شعر له في وقتنا الحاضر "فهو ما اختاره الشيخ أثير الدّين من الديوان الذي رآه بخط الشاعر"(٢)، وقد طُبع هذا الديوان عدة مرات، وإن دل هذا فإنما يدل على استحسانه وجودته وكانت طباعته على النحو الآتي:

م	المحقق	دار النشر	البلد	تاريخ الطبعة
١	بدون	بدون	لبنان	١٢٧٢هـ / ١٨٥٦م
٢	محمد سليم الأنسي	المطبعة الأدبية		١٣٠٢هـ / ١٨٨٥م
٣	بدون	المطبعة الأدبية		١٣١٠هـ / ١٨٩١م
٤	بدون	المكتبة الأهلية		١٣٢٥هـ / ١٩٠٧م
٥	شاكر هادي شكر	عالم الكتب		١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م
٦	د. صلاح الدين الهواري	دار الكتاب العربي		١٤٢٤هـ / ٢٠٠٤م
٧	بنفقة: لطف الله الزهار	المكتبة الوطنية	القاهرة	١٢٧٤هـ / ١٨٥٧م
٨	بدون	المطبعة العثمانية		١٣٠٨هـ / ١٨٩٠م
٩	بدون	المطبعة المحمودية		بدون
١٠	جمع د. أحمد عبد المجيد خليفة جملة من أشعاره بلغت (ثلاثمائة وستة وخمسين بيتا) بعنوان: (المستدرك على ديوان الشاب الظريف)	مجلة كلية الآداب جامعة الزقازيق عدد٥٧		٢٠١١م

---

(١) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١٠٩.

(٢) الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص١٠.

م	المحقق	دار النشر	البلد	تاريخ الطبعة
١١	شاكر هادي شكر	النجف الأشرف	العراق	١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م
١٢	جمع شاكر هادي شكر جملة من أشعاره بعنوان: (ما لم ينشر من شعر الشاب الظريف) نشرها ضمن الطبعة الثانية من الديوان ١٩٨٥م.	مجلة المورد وزارة الثقافة والفنون مجلد٧، عدد٣		١٩٧٨م[(١)]

ولعل نسخة د. صلاح الدين الهواري أحدث النسخ التي تمت طباعتها لهذ الديوان وعليها سيكون الاعتماد -إن شاء الله-، أما ما يخص (المستدرك على ديوان الشاب الظريف) فإن أغلب ما فيه من أشعار قد اعتراها النقص والأخطاء العروضية؛ لذلك لن نركن إليه في عملنا هذا.

إلى جانب ديوانه الشعري فقد ترك (آثارا نثرية) من وعظ وخطب ومقامات، وهذا دليل على أنه كان مجيدا في الإنشاء كإجادته في الشعر "وتلك خصوصية نادرة من الأدباء"[(٢)]، وقد أتت هذه الأعمال النثرية على النحو الآتي[(٣)]:

١ – خطبة تقليد، وهي خطبة هزلية للتعيين في وظيفة.

٢ – وعظ غير مهذب.

٣ – مقامات العشاق، وقد تأثر فيها بسابقيه من الأدباء كابن الفارض المصري، ومحيي الدين بن عربي؛ لما اشتملت عليه من معان صوفية وروحية، وألحقها السيد محمد سليم الأنسي

---

(١) تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، ج٣، ص٦٥٧.

– تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، ج٥، ص٥٧.

– ما لم ينشر من شعر الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، مجلة المورد وزارة الثقافة والفنون، العراق، مجلد٧، عدد٣، ١٩٧٨م.

– الديوان، ص١٦.

(٢) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص٣٥.

(٣) تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، ج٣، ص٦٥٧.

– تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، ج٥، ص٥٧.

– الديوان، ص١٦.

بذيل ديوان التلعفرى، ووصفها بقوله: "هذه مقامة رقيقة المبنى، رائقة المعنى، لتاج الأدباء وقدوة البلغاء شمس الدين المعروف بالشاب الظريف، أحببنا ذكرها بذيل هذا الديوان نظرا لرقة ألفاظها....–ثم يختم بقوله–: لعمري إنها فريدة بل خريدة، ومؤلفها له اليد الطولى في النظم والنثر حتى صار فريد العصر والدهر"(١)، وتشتمل هذه المقامات على مقامتين(٢) من الأدب الفاحش، وهما: ﴿**فصاحة المسبوق في ملاحة المعشوق – المقامة الهيتية والشيرازية**﴾.

و- خَصَائِصُ شِعْرِه

لا يمكن للإنسان العربي –ولا سيَّما الشاعر– الانقطاع عن ماضيه مرة واحدة، فنجد التعارض بين القديم الموروث والجديد المكتسب لا يزول بسهولة، وهذا ما حصل للشاب الظريف فقد ظل هذا التعارض قائمًا، وحين امتزج التياران ظهر في شعره بصورة واضحة، فظل شعره محافظا –في غالبه– في ألفاظه ومعانيه وأغراضه وأخيلته وموسيقاه على النمط الجاهلي المتسم بالجزالة والإيجاز وبراعة الأوصاف وتعدد الموضوعات، وإن ظهرت في أشعاره بعض الألفاظ العامية والأوصاف التي تجاوز فيها حدود اللياقة.

قال شهاب الدين العمري(ت٧٤٩هـ): "وأكثر شعره –لا بل كلّه– رشيق الألفاظ، سهل على الحفّاظ، لا يخلو من الأمثال العاميّة، وما تحلو به المذاهب الكلاميّة، فلهذا علق بكلّ خاطر، وولع به كلّ ذاكر"(٣).

وقد كان جهل المماليك الأعاجم بالعربية والنزول إلى مستوى عامة الشعب سببا في دخول العامية اللغة الشعرية، ولم يقتصر استعمال العامية على الشاب الظريف، فقد مال أغلب شعراء عصرة إلى اللهجة المتبادلة بين عامة الشعب.

---

(١) ديوان شهاب الدين الشيباني التلعفرى، السيد محمد سليم الأنسي، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٣١٠هـ، (ملحقة بذيله مقامة الشاب الظريف)، ص١، ص١٨.

(٢) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، ج٥، ص٥٧.

– الديوان، ص١٦.

(٣) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين العدوي العمري(ت٧٤٩هـ)، ج١٦، ص٢٦٠ – ٢٦١.

ومن استعمال شاعرنا للألفاظ العامية في شعره قوله:

فَلَقَــــــدْ عَلِمْنَـــــا بِالَّــــــذِي قَــدْ كَـــانَ مِنْـــكِ وَقَــدْ عَلِمْــتِ

قَالَـــتْ أَلَسْـــتُ مِـــنَ الحَرَائِـــرِ قُلْـــتُ بَـــلْ يَـــا سِـــتِّي كُنْـــتِ[1]

فقوله: **(يَا سِتِّي)** وإن كانت عامية إلا إنه أخضعها للقواعد النحوية والتزم فيها الموسيقى الشعرية، فكان استخدامه لها مستساغا، واستعماله الألفاظ العامية في شعره ورد في حيز ضيق لا يتجاوز بضع كلمات.

ولا تختلف الأغراض الشعرية التي طرقها الشاب الظريف من (غزل ومدح وخمريات ووصف..) عما تناوله شعراء عصره، وإن كان قد عُرف بالغزل أكثر مما عرف بالأغراض الأخرى، وقد فاخر بهذا حين قال:

وَقَــدْ عَلِــمَ النَّـــاسُ أَنِّـــي امْــرُؤٌ أُحِــبُ الغَــزَالَ وَأَهْــوَى الغَــزَلْ[2]

وهو ما أكده (عادل نويهض) بقوله: "والشاب الظريف شاعر مجيد، رقيق خفيف الروح، ناصع الديباجة، في شعره نفحات من العبقرية المصرية، وكان مولعا بالبديع كبقية شعراء عصره، ولكن البديع لم يفسد عليه شعره، وأكثر شعره في الغزل شأن أكثر شعراء هذا العصر"[3].

ومثله قول (حنا الفاخوري): "والشاب الظريف شاعر غزل خفيف الروح، كثير التقليد، أولع بالتلاعب بالألفاظ، كما أولع بالبديع فأكثر من استعمال الجناس والطباق"[4].

ولم يختلف الغزل عنده عن شعراء عصره أو سابقيه، فقد يتصدر قصائد المدح أو تتفرد به القصائد الطوال، وقد غلب على شاعرنا الغزل الحسي، وهو: "الذي أساسه حب تمتزج به ميول شهوانية وعواطف خالية من التحرج وأوصاف ربما لا يرضى عنها إلا أنصار الأدب المكشوف"[5]، ومن فاحش غزله قوله:

---

(١) الديوان، ص١٠٣. بالبيت الثاني خطأ عروضي انظر: ص٥١.

(٢) الديوان، ص٢٨٤.

(٣) مُعجَمُ أعلام الجزائِر – مِن صَدر الإسلام حَتّى العَصر الحَاضِر، عادل نويهض، ص١٨٤.

(٤) الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٨٦م، ص١٠٤٦.

(٥) قصة الأدب في الحجاز، عبد الله عبد الجبار – محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص٥٢٤.

عَــــانِقِينِي بِاليَــــدَيْنِ كَمَــــا	**يَفْعَــلُ الأَحْبَــابُ مِــنْ فَــرَحِ**
وَإِذَا عَانَقْــــتُ مِــــنْ طَــــرَبٍ	**غُصْـــنَ قَــدٍّ مِنْــكِ مُتَّشِــحِ**
فَضَـــعِي أَزْرَارَ أَطْوَاقِــكِ عَــنْ	**صَـــدْرِكِ الفَتَّــانِ بِـــالمُلَحِ**
وَإِذَا مَــا الأَمْــرُ كَــانَ كَّــذَا	**فَــانْزِعِي السِّـرْوَالَ وَاطَّرِحِــي**(١)

كما عُرف شاعرنا بالخلاعة والمُجون فكانت خمرياته ضمن أبرز أغراضه الشعرية، ولعل انتشار مجالس الخمور واعتبارها نوعا من التحضر والرقي قد أزاح عن هذا المجتمع حياءه، إذ كانت على برك الأنهار أو في المنازل تُقام هذه المجالس مصحوبة بالغناء والرقص، يقول الشاب الظريف:

نَــاوِلِينِي الكَــأْسَ فِــي الصَّــبَحِ	**ثُــمَّ غَنِّــي لِــي عَلَــى قَــدَحِي**(٢)

كما كشف البناء التصويري في شعره عن تجربة صادقة غلب عليها مبدأ الحسية كتشبيه المرأة بالظبي، والخدود بالورد، واللواحظ بالنرجس، وقد يصل في تصويره إلى حد الإغراق والمبالغة في نعت محبوبه وإن كانت فيه إشارة إلى ما يقاسيه من وَلَهٍ، ومن ذلك قوله:

فَخَــدُّكَ وَرْدٌ واللَّــوَاحِظُ نَــرْجِسٌ	**وَشَخْصُــكَ نِــدْمَانٌ وَرِيقُــكَ قَرْقَــفُ**
وَجَفْنُــكَ نَبَّــالٌ وَشَــعْرُكَ مُسْــبَلٌ	**وَقَــدُّكَ خَطِّــيٌّ وَلَحْظُــكَ مُرْهَــفُ**(٣)

فالبيتان السابقان شكلا لوحة فنية متكاملة أورد فيها الشاعر أربعة تشبيهات في كل بيت، أعطى كل تشبيه صورة منفردة ضمن الإطار العام للوحته الفنية، ولم يصرح فيها بوجه الشبه إشارة إلى ما عرض له من طيف محبوبته فهيج أشجانه فانطلقت قريحته تعبر عما بداخله.

---

(١) الديوان، ص١١٥. مُتَّشِح: مِنَ الوِشَاحِ وهو: كِرْسانِ مِنْ لُؤْلُؤٍ وَجَوْهَرٍ مَنْظُومَانِ مُخالَفٌ بَيْنَهُمَا مَعْطُوفٌ أَحدُهما عَلَى الْآخَرِ، تَتَوَشَّحُ المرأةُ بِهِ.

(٢) الديوان، ص١١٥. القَدَحُ: مِنَ الْآنيةِ التي لِلشُّرْبِ.

(٣) الديوان، ص٢١٨. اللَّوَاحِظ: اللِّحاظُ مؤخر الْعَيْنِ مِمَّا يَلِي الصُّدْغَ، وَالْجَمْعُ لُحُظٌ. النَّرْجِسُ: مِنَ الرَّيَاحِينِ. النّدْمان: هُوَ النَّدِيمُ الَّذِي يُرافِقُك ويُشارِبُك. القَرْقَف: اسْمٌ لِلْخَمْرِ وَيُوصَفُ بِهِ الْمَاءُ الْبَارِدُ ذُو الصَّفَاءِ. النَّبَّال: بِالتَّشْدِيدِ، الَّذِي يَعْمَلُ النَّبْل والرَّامِي بِها. المُرْهَفُ: السيف، والرَّهَفُ: مَصْدَرُ الشَّيْءِ الرَّهِيف وَهُوَ اللَّطيف الرَّقِيقُ، وأَرْهَفْتُ سَيْفِي أَي رَقَّقْتُه. الخَطِّيّ: الرُّمْحُ الْمَنْسُوبُ إلى الخَطّ. والخَطُّ: مَوْضِعٌ بِالْيَمَامَةِ، وَهُوَ خَطُّ هَجَرَ تُنْسب إِليه الرِّماحُ الخَطِّيَّةُ لأَنها تُحْمَلُ مِنْ بِلَادِ الْهِنْدِ فتُقَوّم بِهِ.

ومن صوره الاستعارية التي غلب عليها التجسيد والتشخيص قوله:

إِذَا قَـــاتَلَتْنِي عُيُـــونُ الظِّبَـــا   فَــوَا فَرَحِــي لَــوْ بَلَغْــتُ الأَمَــلْ[1]

تجلت الصورة الاستعارية في قوله: (قَاتَلَتْنِي عُيُونُ الظِّبَا) حيث شخص الشاعر العيون فأعطاها صفة من صفات الإنسان وهي (القتل)، ثم حذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على شيءٍ من لوازمه.

وتبع الشاب الظريف نهج أغلب سابقيه من النظم على البحور الخليلية التي تفاوتت قصرا وطولا تبعا لنفسه الشعري، فجاء أغلب شعره من البحر الكامل والطويل والبسيط والوافر والمنسرح والسريع....، وهي بحور طويلة المقاطع تستعمل للدلالة عن خلجات النفس وعواطف المرء، فمن (الكامل) قوله:

كَــمْ ذَا أَلِــينُ وَتَعْتَرِيــكَ قَسَــاوَةٌ   وَإِلاَمَ أَسْــــمَحُ بِالوِصَــــالِ وَتَبْخَـــلُ

يَــا مَعْــدِنَ الآمَــالِ أَيْــنَ لِعَاشِــقٍ   كَلِـفٍ بِحُبِّـكَ عَـنْ جَمَالِـكَ مَعْـدِلُ[2]

ويقول من (الطويل):

وَمَا فِيهِ مِنْ حُسْنٍ سِوَى أَنَّ طَرْفَهُ   لِكُــلِّ فُــؤَادٍ فِــي البَرِيَّــةِ صَــائِدُ[3]

وقد أهمل الشاب الظريف أربعة بحور هي: (الهزج والمضارع والمقتضب والمتدارك)، وبعض الأربعة قليل الاستخدام في الشعر العربي، فقد أنكر الأخفش "أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يُسمع منه شيء من ذلك"[4]، وأما المتدارك فهو بحر استدركه الأخفش على أوزان الخليل، وهو"قليل في الشعر القديم"[5].

---

(١) الديوان، ص٢٨٦.

(٢) الديوان، ص٢٥٤. كَلِف بالشَّيْءِ كَلَفًا وكُلْفَة: لهِج بِهِ. وكَلِفَ بِهَا أَشَدَّ الكَلَفِ أَي أَحَبَّها.

(٣) الديوان، ص١٢١.

(٤) العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك)، د. محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة: الأولى، ١٩٨٣م، ص٢٠٤.

(٥) أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة: العاشرة، ١٩٩٤م، ص٣٢٣.

كما نظم الشاب الظريف في بعض الفنون المستحدثة كالموشحات والدوبيت[(١)]، وكأنه يثبت بذلك مقدرته على الإتيان بما هو مستحدث وإن كان على خلاف أوزان الخليل المعروفة، وله من الموشحات موشحتان[(٢)] إحداهما على قافية الباء والثانية على قافية الراء، ومن (الدوبيت) قوله:

مَا عَذْلُكَ فِى الهَوَى لَهُ مُسْتَنَدُ	هَيْهَاتَ يُرَى لِي سَلْوَةٌ أَوْ جَلَدُ
فِي قَلْبِيَ مَا تَلَّثْتُهُ تعرِفُهُمْ	اللهُ وَمَنْ أُحِبُّهُ والكَمَدُ[(٣)]

من خلال ما سبق يتبين أنّ شعر الشاب الظريف قد حافظ في ألفاظه ومعانيه وأغراضه وأخيلته وموسيقاه على القوالب القديمة ولم يخرج في أغراضه الشعرية عما طرقه معاصروه وإن كان جل شعره في الغزل والمدح، إضافة إلى ما تميز به شعره من الرقة والسهولة المبنية على تدفق النغم وانسيابه وهو ما أسماه ابن حجة الحموي بـ(الانسجام) أو (الطريق الغرامي)[(٤)]، وهو طريق ذو خصائص معينة سلكه الشاب الظريف وعصبة من الشعراء تجمع بينهم خصائص مشتركة، أما أوزانه فقد اعتمدت البحور ذات التفعيلات الطويلة وهو الشائع عند أغلب سابقيه من الشعراء فضلا عن غيرها من البحور الأخرى والفنون المستحدثة، وسيتم الكشف عن تلك الخصائص باستفاضة من خلال دراسة شعر الشاعر إن شاء الله.

---

(١) **الدوبيت**: وهو اسم "من كلمتين، إحداهما فارسية وهي "دو" بمعنى اثنين، والأخرى "بيت" العربية؛ وسموه كذلك؛ لأنه لا يكون أكثر من بيتين، وقد أخذه أدباء العرب عن الفرس، ويعرف عندهم بالرباعي". تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي – مهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، القاهرة، الطبعة: الأولى، ١٩٩٧م، ج٢، ص١٥٠. يأتي ذكر هذه الفنون الشعرية المستحدثة ضمن الفصل الثالث بمشيئة الله. انظر: ص٢٤٠.

(٢) الديوان، ص٣٥٣ – ٣٥٦.

(٣) الديوان، ص١٢٢. الكَمْدُ والكُمْدَةُ: تغيرُ اللونِ وذَهابُ صَفَائِهِ وبقاءُ أَثَرِه.

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي(ت٨٣٧هـ)، ج١، ص٤٤١.

ثانياً: عَصْرُ الشّابِ الظَّرِيفِ

إن دراسة شاعر ما وشعره تقتضي التعرّف على ما حوله من جوانب الحياة التي يتأثر بها ويؤثر فيها، فالأدب تعبير عن تأثر الشخصية بالواقع الذي تعيش فيه، ولهذا السبب وجب دراسة العصر الذي نشأ فيه الشاعر وتأثره بما حوله، فيبدو أدبه مرآة للجو السياسي الذي أحاط به، والحياة الاجتماعية التي تربّى فيها، والحياة الفكرية والأدبية التي تثقف منها.

وشاعرنا يمثل جانبا مهما من جوانب الحياة في العصر المملوكي، هذا العصر الذي شهد حركةً ثقافيةً نشطة في ميادين العلوم الدينية واللغوية وغيرها من العلوم الأخرى.

وينسب العصر المملوكي إلى (المماليك) "أولئك الرقيق الذين درج بعض الحكام المسلمين على استحضارهم من أقطار مختلفة وتربيتهم تربية خاصة، تجعل منهم محاربين أشداء، استطاعوا فيما بعد أن يسيطروا على الحكم في مصر وأحيانا الشام والحجاز وغيرها قرابة الثلاثة قرون من الزمان ما بين (٦٤٨-٩٢٢هـ)، (١٢٥٠-١٥١٧م)"[(١)].

وقد قامت الدولة المملوكية في مصر أواخر العصر العبَّاسي، ويقسمها المؤرخون إلى دولتين هُما: (دولة المماليك البحريَّة ودولة المماليك البُرجيَّة)، والدولة الأولى المسماة بـ(المماليك البحرية) تأسست باستيلاء شجرة الدر على الحكم (٦٤٨هـ - ١٢٥٠م)، بعد وفاة زوجها الملك الصالح ومقتل ابنه توران شاه، وزواجها من الأمير (عز الدين أيبك) وتنازلها له عن الحكم، فاستبد به وأصبح ملكًا للبلاد لينتقل الحكم بذلك من الأيوبيين إلى المماليك، وقد انتهت هذه الدولة بخلع "السلطان الملك الصالح زين الدين حاجي سنة ٧٨٤هـ - ١٣٨٢م"[(٢)].

وقد تعددت التفسيرات حول هذه التسمية، ولعل مرجعها اختيارهم جزيرة الروضة في نهر النيل لتكون مقرا لهم، وقد شيد الصالح أيوب فيها قصرا أحاطه بسور ثم سكن فيه، كما بنى بها قلعة خاصة لمماليكه وأسكنهم بها[(٣)].

أما الدولة الثانية المسماة بـ(المماليك البرجيّة) فتأسست بتولي (الملك الظاهر برقوق الشركسي) سدة السلطة بعد خلع آخر خلفاء المماليك البحرية (السلطان حاجي) وتجريده من

---

(١) المماليك البحرية وقضائهم على الصليبيين في الشام، شفيق جاسر أحمد محمود، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، الطبعة: الحادية والعشرون، ١٤٠٩هـ، ص١٠٧.

(٢) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٧٠م، ص١٨.

(٣) تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام، د. محمد سهيل طقّوش، دار النفائس، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٧م، ص٢٧.

شارات السلطنة سنة (٧٨٤هـ - ١٣٨٢م)، وأطلق عليها المماليك البرجية؛ "لأن طائفة منهم سكنت في أبراج القلعة"[١].

واستمرت هذه الدولة قرابة قرن ونصف، حتى استطاع السلطان العثماني (سليم الأول) القضاء عليها في معركة الريدانية (٩٢٢هـ - ١٥١٧م)، وقد خسر المماليك في هذه المعركة حوالي خمسة وعشرين ألف مقاتل، كما فر آخر سلاطينهم (طومان باي)، ليتمكن العثمانيون بذلك من دخول العاصمة المصرية وإن استغرقوا الكثير من الوقت والرجال لإتمام سيطرتهم بالكامل على القاهرة[٢].

وقد شهدت الدولة المملوكية كغيرها من الدول فترات من العزة والرفعة سطع فيها نجمها، وأخري من التدهور والانحطاط أدت إلى أفول نجمها، فقد ظلت مثالا للمجتمع المسلم العادل المحافظ على مبادئ الشريعة، "والواقع أن هذا المجتمع رفض كل البدع وسادته التقوى، وانتشر الإيمان الحقيقي بين فئاته، كما احتضن الخلفاء العباسيين بالإضافة إلى علماء الدين الذين كان لهم الرأي الصائب والكلمة المسموعة"[٣].

كما كان لهذا العصر دوره البارز في الحفاظ على الحضارة الإسلامية وإنقاذها من عواصف الهدم على أيدي المغول والتتار والقضاء على الوجود الصليبي ومطامعه، فقد عمل الظاهر بيبرس على تقوية الجيش بتضعيف عدده إلى أربعة أضعاف ما كان عليه، ليتمكن بذلك من هزيمة التتار والصليبيين وملاحقتهم، وخاض الفرات وراءهم حين لاذوا بالفرار (٦٦٦هـ)، وفي هذا يقول ابن النقيب(ت:٦٨٧هـ):

ولمَّا تَرَامَيْنَا الفُرَاتُ بِخَيْلِنَا ... سَكَرْنَاهُ مِنَّا بِالقُوَى والقَوَائِمِ

فَأَوْقَفَتِ التَّيَارَ عَنْ جَرَيَانِهِ ... إلى حَيْثُ عُدْنَا بالغِنَى والغَنَائِمِ[٤]

---

(١) موجز التاريخ الإسلامي منذ عهد آدم عليه السلام (تاريخ ما قبل الإسلام) إلى عصرنا الحاضر ١٤١٧هـ/٩٦ - ٩٧م، أحمد معمور العسيري، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة: الأولى، ١٩٩٦م، ص٢٧٠.

(٢) أطلس تاريخ العصر المملوكي، سامي بن عبد الله المغلوث، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة: الأولى، ٢٠١٣م، ص٢٥٨.

(٣) تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام، د. محمد سهيل طقّوش، ص٥٥٧.

(٤) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج١٠، ص٢١٠. ابن النقيب: الحسن بن شاور بن طرخان بن حسن وهُوَ نَاصِر الدّين بن النَّقِيب الكِنَانِي المَعْرُوف بِابْن الفقيسي، وشعره جيد عذب منسجم فِيهِ التورية الرائقة اللائقة المتمكنة. (المصدر نفسه، ج١٢، ص٢٩). سَكَرْنَاه: المَاءُ السَّاكِرُ السَّاكِنُ الَّذِي لَا يَجْرِي؛ وَقَدْ سَكَر البَحْرُ: رَكَدَ.

وَقَالَ بدر الدّين يُوسُف بن المهمندار:

وَجَـرَتْ دِمَـاؤُهُمُ عَلَـى وَجْـهِ الثَّـرَى حَتَّـى جَـرَتْ مِنْهَـا مَجَـارِي الأَنْهُـرِ
وَالظَّــاهِرُ السُّــلْطَانُ فِــي آثَــارِهِمْ يَـذْرِي الـرُؤُوسَ بِكُـلِّ عَضْـبٍ أَبْتَـرِ(١)

كما اهتم سلاطين المماليك اهتماما بالغا "ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التي تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة، وأسرفوا في تشييديها وصرفوا عليها ببذخ وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة"(٢).

ويمدح ابن العطار(ت:٦٢٩هـ) السلطان الظاهر برقوق الذي اهتم بتشييد المدارس وعمارتها قائلا:

قَدْ أَنْشَأَ الظَّاهِرُ السُّلْطَانُ مَدْرَسَـةً فَاقَـتْ عَلَـى إِرَمٍ مَـعْ سُـرْعَةِ العَمَـلِ
يَكْفِـي الخَلِيلِـيَّ أَنْ جَـاءَتْ لِخِدْمَتِـهِ شُـمُّ الجِبَالِ لَهَا تَـأْتِي عَلَـى عَجَلِ(٣)

وقد كان لهذا الاهتمام البالغ ببناء المدارس وتشييدها أثره الواضح في نبوغ جمهرة من العلماء في شتى العلوم أمثال: (العز بن عبد السلام وابن تيمية – في العلوم الفقهية –، ابن حجر العسقلاني – في الحديث –، ابن خلّكان وابن خلدون وابن كثير والمقريزي– في التاريخ والتراجم والسير–، ابن مالك وابن هشام وابن منظور والسيوطي والقزويني– في العلوم العربية – ، أبو الفداء وابن بطوطة – في الجغرافيا –، خليفة بن أبي المحاسن الحلبي– في الطب – وغيرهم).

---

(١) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج١٠، ص٢١٠. بدر الدّين يُوسُف بن المهمندار هو: يُوسُف بن سيف الدولة أَبُو المَعَالِي بن زماخ بالزاي وَالمِيم المُشَدّدَة وَالخاء المُعْجَمَة بعد الألف الحمداني المهمندار. شيخ متجند، ومولده سنة اثْنَتَيْنِ وست مائَة ووفاته رَحمَه الله تَعَالَى فِي حُدُود السَّبع مائَة. (المصدر نفسه، ج٢٩، ص٩٦).

(٢) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، ص١٦.

(٣) حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، دار إحياء الكتب العربية، مصر، الطبعة: الأولى،١٩٦٧م، ج٢، ص٢٧١. ابْن العَطَّار الوَاسِطِيّ هو: عَليّ بن أَحْمد بن إِبْرَاهِيم بن عَليّ أَبُو الْحسن الهَاشِمِي الوَاسِطِيّ المَعْرُوف بِابْن العَطَّار شَاعِر سكن بَغْدَاد إِلَى أَن توفّي سنة تسع وَعشْرين وسِتمِائَة وَكَانَ من شعراء الدِّيوَان. (الوافي بالوفيات،ج٢٠ ، ص١٠٤).

ولا عجب أن يكون (عفيف الدين التلمساني) والد شاعرنا من أعلام هذا العصر، فقد كان عالما فاضلا ومربيا جليلا، قال عنه ابن كثير: "الشاعر المتقن المتفنن فِي عُلُومٍ مِنْهَا: النَّحْوُ وَالْأَدَبُ وَالْفِقْهُ وَالْأُصُولُ، وَلَهُ فِي ذَلِكَ مُصَنَّفَاتٌ"(١)؛ لذا يقول ابنه (الشاب الظريف) مادحا إياه:

يا قَطْرُ عُمَّ دِمَشْقَ واخْصُصْ مَنْزِلا ... فِـــي قَاسِـــيُونَ وَحَلِّـــهِ بِنَبَـــاتِ

وَتَرَنَّمِـي يـا وُرْقُ فِيـهِ وَيَـا صَـبَا ... مُـــرِّي عَلَيـــهِ بِأَطْيَـــبِ النَّفَحَـــاتِ

فيه الرِّضَى فيه المُنَى فيه الهُدَى ... فيـــه أُصُـــولُ سَـــعَادَتِي وَحَيَـــاتِي

فيه الذي كَشَفَ العَمَى عَنْ نَاظِرِي ... وَجَـلا شُـمُوسَ الحَـقِّ فـي مِرْآتِـي

فيـــه الأَبُ البَـــرُّ الشَّـــفُوقُ فَدَيْتُـــهُ ... مِـــن سَـــائِرِ الأسْـــوَاءِ والآفَـــاتِ(٢)

كما كان الشاب الظريف من الخطاطين المهرة، وله ديوان خطه بيده "وهو في غاية القوة والقلم الجاري"(٣)، وما يحويه ديوانه من مصطلحات فقهية وأصولية ومنطقية وصوفية دليل على ثقافته الواسعة في شتى العلوم، وقد قال أبوه في رثائه واصفا خطه وعلمه:

أَيْـــن البَنَـــانُ الَّتِـــي إِذا كَتَبَـــتْ ... وَعَـــايَنَ النَّـــاسُ خَطَّهَـــا سَـــجَدُوا

قـد حَمَلَـتْ نَفسَـهُ الْعُلُـومُ إِلَـى الـ ... فِـرْدَوسِ والـنَّعْشُ فَوْقَـهُ الجَسَـدُ(٤)

وعلـى عكس مـا سبق فقد شـهد هـذا العصـر موجـات مـن الدسـائس والعنـف والانحـلال الاجتماعي، فأظهروا التباهي بمجالس اللهو والترف والتمتع بالمرد من الغلمان، كذلك أشاعوا السخرة فسخروا الناس في أعمال البناء والعمارة وشق الطرق والترع، كما قسو على الرعية وعلى أنفسهم فكثُر القتل وعمَّ التآمر، حتى إنهم ابتدعوا في التآمر والقتل والتعذيب أنواعا لم يُسمع بها من قبل، وقد فرضوا الضرائب الباهظة على ضروريات المعيشة حتى غشيت البلاد حالة من

---

(١) البداية والنهاية، ابن كثير، ج١٣، ص٣٨٥.

(٢) الديوان، ص٩٩ – ١٠٠. تَرَنَّمِي: التَّرَنُّمُ الغِنَاءُ وَالْحَمَامَةُ تَتَرَنَّمُ إذا رَجَّعَت صَوْتَها. الوُرْقُ: (ج) وَرْقَاء وهِي الحَمَامَة، وَيُقَالُ لِلْحَمَامَةِ وَرْقاء لِلَوْنِهَا إذ الأَوْرَقُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: مَا كَانَ لَوْنُهُ لَوْنَ الرَّمَادِ. الصَّبا: ريحٌ مَعْرُوفَةٌ تُقابل الدَّبُور، وهي رِيحٌ تَسْتَقبلُ البيتَ، قِيلَ: لأَنَّها تحِنُّ إِلى الْبَيْتَ. النَّفَحَات: نَفَح الطِّيبُ يَنْفَحُ نَفْحًا ونُفُوحًا: أَرِجَ وفاحَ، وَقِيلَ: النَّفْحةُ دُفْعَةُ الرِّيحُ، طَيِّبَةً كَانَتْ أَو خَبِيثَةً.

(٣) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٣، ص١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ج٣، ص١١٣.

الفقر المدقع[١]، ويصور ابن دقيق العيد فقره الذي أوقعه في حيرة من أمره، أيشكوه للناس فيهتك مروءته؟! أم يصبر فيلقى حتفه، فيقول:

لَعَمْرِي لَقَدْ قَاسَيْتُ بالفَقْرِ شِدَةً … وَقَعْتُ بِهَا فِي حَيْرَةٍ وَشَتَاتِ
فَإِنْ بُحْتُ بالشَّكْوَى هَتَكْتُ مُرُوءَتِي … وإِنْ لَمْ أَبُحْ بالصَّبْرِ خِفْتُ مَمَاتِي
فَأَعْظِمْ بِهِ مِنْ نَازِلٍ بِمُلِمَّةٍ … يُزِيلُ حَيَائِي أَو يُزِيلُ حَيَاتِي[٢]

وأمام عناية سلاطين هذا العصر بالعلم والعلماء وبناء المدارس وتشيديها انصرفت العناية بالشعر والاستماع إليه، ولعل هذا مرجعة البيئة التي غلبت عليها العامية والسعي لتحصيل الرزق، وملوك أعاجم ليسوا على استعداد للإنصات إلى الشعراء والعطف عليهم وتوجيههم، بل إن بعضهم كان يرفض الاجتماع بالشعراء كالظاهر بيبرس الذي رفض الاجتماع بالبوصيري(ت٦٩٥هـ) –على رغم مدح البوصيري له بعد تعقبه لشاربي الخمر– قائلا: "لو كنت اجتمعت بشاعر لاجتمعت به"[٣]، فلم يجد الشعراء طائلا من إيراد مجازات طريفة وتشبيهات واستعارات رائعة، ومعان مولدة لا يتذوقها إلا العربي الملم بأسرار العربية وتراكيبها، مما أدى إلى ضعف الملكة الشعرية وانعدام الابتكار وامتهان الشعراء مهنا تعينهم على الحياة سدا للحاجة وحفظا للرمق، فها هو ابن نباته المصري يصور بؤسه وشظف عيشه قائلا:

لا عَارَ فِي أَدَبِي إِنْ لَمْ يَنَلْ رُتَبًا … وَإِنَّمَا العَارُ فِي دَهْرِي وفِي بَلَدِي
هَذَا كَلامِي وَذَا حَظِّي فَيَا عَجَبًا … مِنِّي لِثَرْوَةِ لَفْظٍ وَافْتِقَارِ يَدِ[٤]

(١) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، ص٦١.

(٢) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين القرشي(ت٧٤٩هـ)، ج٥، ص٧٣٥. ابن دقيق العيد هو: عَامر بن مُحَمَّد بن عَليّ بن وهب هُوَ عز الدّين ابْن الشَّيْخ تَقِيّ الدّين ابْن دَقِيق الْعِيد الْقشيرِي. تُوفِّي بِالْقَاهِرَةِ سنة إِحْدَى عشرَة وَسَبْعمائة. (الوافي بالوفيات،ج١٦، ص٣٤٠).

(٣) صور من فساد الحياة الثقافية في شعر العصر المملوكي، د. محمد عبد القادر أشقر، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة جامعة الأزهر، مصر، مج٨، ع٢٧، ٢٠٠٨م، ص ٣٣٨.

(٤) الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، د. محمود رزق سليم، ص٦١. ابن نباته هو: مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن الحسن شمس الدّين ابْن نَبَاته الفارقي المصْرِيّ، وَالِد الشَّاعِر الناثر جمال الدّين مُحَمَّد بن نباتة، ولد بِمصْر سنة سِتّ وَسِتِّينَ وست مائَة، وَتُوفِّي فِي ثَانِي صفر سنة خمسين وَسبع مائَة. (الوافي بالوفيات،ج١، ص٢٠٨ – ٢٠٩).

ويصور سراج الدين الورّاق إعراضَ الناس عن الشعر والآداب عامة، وكيف كان من سبقوهم فيقول(1):

مَالِي وَنَظْمُ الشِّعْرِ بَاتَتْ صَبْوَتِي   والنَّاسُ قَدْ رَغِبُوا عَنِ الآدَابِ
أَأَقُولُهُ عَبَثًا بِلَا سَبَبٍ لَهُ   والشِّعْرُ مَبْنِيٌّ عَلَى الأَسْبَابِ

ثم يقول:

وَكَانَ النَّاسُ إنْ مَدَحُوا أَثَابُوا   وَلِلْكُرَمَاءِ بالمَدْحِ افْتِخَارُ
وَكَانَ العُذْرُ مِنْ وَقْتٍ لِوَقْتٍ   فَصِرْنَا لا عَطَاءُ وَلَا اعْتِذَارُ

ويمتدح أبو الحسين الجزار (الجزارةَ)، وكانت مهنته التي أعانته على شظف الحياة وسد حاجاته قائلا:

كَيْفَ لا أَشْكُرُ الجِزَارَةَ مَا عِشْـ   ـتُ زَمَانًا وَأَهْجُرُ الآدَابَا
فَبِهَا كَانَتِ الكِلَابُ تُرَجِّينِي   وَبِالشِّعْرِ صِرْتُ أَرْجُو الكِلَابَا(2)

ويمتدح أبو شامة المقدسي(ت:٦٦٥هـ) (الفلاحة) التي بها تحسنت أحواله وصانت ماء وجهه قائلا:

لا تَلُمْنِي عَلَى الفِلَاحَةِ واعْلَمْ   أَنَّهَا مِنْ أَجَلِّ كَسْبٍ وَأَثْرَى
وَبِهَا صُنْتُ مَاءَ وَجْهِي عَنِ النَّا   سِ جَمِيعًا وَعِشْتُ فِي القَوْمِ حُرًّا(3)

---

(١) صور من فساد الحياة الثقافية في شعر العصر المملوكي، د. محمد عبد القادر أشقر، ص ٣٤٠. السراج الوراق هو: عمر بن محمد بن حسن، سراج الدين الوراق الشاعر المشهور، كان حسن التخيل جيد المقاصد صحيح المعاني عذب التركيب، قاعد التورية والاستخدام، عارف بالبديع وأنواعه، وكان أشقر أزرق العين، وتوفي في جمادى الأولى سنة خمس وتسعين وستمائة، رحمه الله تعالى، وقد قارب التسعين أو جاوزها بقليل.(فوات الوفيات، ج٣، ص١٤٠). الصَّبْوَة: جَهْلَة الفُتُوَّة واللَّهْوِ مِنَ الغَزَل.

(٢) ذيل مرآة الزمان، قطب الدين أبو الفتح موسى بن محمد اليونيني (ت٧٢٦ هـ) ، ج٤ ، ص٦٤. أبو الحسين الجزار هو: يحيى بن عبد العظيم بن يحيى بن محمد بن علي، الشيخ جمال الدين أبو الحسين الجزار الأديب المصري؛ ولد سنة ثلاث وستمائة تقريبا، وتوفي ثامن عشر شوال سنة تسع وسبعين وستمائة بالفالج، وكان بديع المعاني جيد التورية عذب التركيب فصيح الألفاظ حلو النادرة، صاحب مجون، يمدح الملوك والكبار، وكان يتزيا بزي الكتاب، عاش مرتزقا بالشعر، وما هجي أحد من شعراء زمانه ما هجي هو ولا ثلب كما ثلب، وكان يسمى "تعاشير". (فوات الوفيات، ج٤، ص٢٧٧).

(٣) صور من فساد الحياة الثقافية في شعر العصر المملوكي، د. محمد عبد القادر أشقر، ص ٣٤٢ – ٣٤٣. أبو شامة المقدسي هو: عبد الرَّحْمَن بن إِسْمَاعِيل بن إِبْرَاهِيم بن عُثْمَان الإِمَام الْعَلامَة ذُو الْفُنُون شهَاب الدّين أَبُو

ومن الشعراء من دلف إلى القضاء كابن دقيق العيد(ت:٧٠٢هـ)، ومنهم من احترف صناعة الكحل كابن دانيال الموصلي(ت٧١٠هـ)، والسهر على الحمامات كنصير الدين الحمامي(ت:٧١٤ه)، هذا وإن دل فإنما يدل على أن الشعر لم تقيض له من وسائل التشجيع والإنهاض ما قيض للكتابة(١).

ومن صور الفساد التي عمت أوجه الحياة في هذا العصر انتشار الرشوة التي عن طريقها يُعيَّن الحكام والولاة والقضاة والمتسلطين، وقد عبر الشعراء عن هذا الفساد بأشعارهم، إذ يصف ابن الوردي(ت:٧٤٩ه) قاضيًا جهولًا كان يعمل خياطًا ثم بذل المال ليصل إلى القضاء فيقول:

قَاضٍ مِنَ السُّوقِ أَتَى   مُعْتَادُ بَيْعِ الأَكْسِيَهْ
ذَا للوَصَايَا مَا يَعِي   كَيْفَ يَعِي للأَقْضِيَهْ(٢)

ويصف الحموي(ت:٨٣٧ه) قاضيا بذل المال للبقاء في منصبه لكن الله خذله، فيقول:

وَجَادَ بِالمَالِ كَيْ تَبْقَي رِيَاسَتُهُ   وَفَتَّقَ الشَّرْعَ وَالتَّقْوَى وَمَا رَتَقَا
فَجَاءَهُ سَهْمُ غَرْبٍ جَلَّ مُرْسِلُهُ   فَمَاتَ مَعْنَى وَمَا أَخْطَاهُ مَنْ رَشَقَا(٣)

بل بلغ الانحلال مداه حين تغزل شعراء هذا العصر بالغلمان مجاراة للشعراء العباسيين، حتى إن القضاة والفقهاء أنفسهم لم يتورعوا كذلك عن التغزل بهم، بل لم يتورعوا من اقتباس ألفاظ القرآن ومعانيه للتعبير عن مقاصدهم، ومن ذلك قول القاضي ابن خلكان(ت:٦٨٣هـ) متغزلا في غلام مليح:

لَمَّا بَدَا العَارِضُ فِي خَدِّهِ   بَشَّرْتُ قَلْبِي بِالنَّعِيمِ المُقِيمْ
وَقُلْتُ هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرٌ   فَجَاءَنَا مِنْهُ العَذَابُ الأَلِيمْ(٤)

الْقَاسِم الْمَقْدِسِي الأَصْل الدِّمَشْقِي الشَّافِعِي الْفَقِيه الْمُقْرِئ النَّحْوِيّ أَبُو شامة ولد سنة تسع وَتِسْعين بِدِمَشْق فِي أحد الربيعين وَتُوفِّي سنة خمس وَسِتِّينَ وست مائَة.(الوافي بالوفيات،ج١٨، ص٦٧ – ٦٨).

(١) الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، د. محمود رزق سليم ، ص٦١.

(٢) صور من فساد الحياة الثقافية في شعر العصر المملوكي، د. محمد عبد القادر أشقر، ص٣٢٧– ٣٢٨. ابن الوردي هو: عمر بن مظفر بن عمر بن محمد بن أبي الفوارس، زين الدين ابن الوردي المعري الشافعي أحد فضلاء العصر وفقهائه، وأدبائه وشعرائه، تفنن في العلوم، وأجاد في المنثور والمنظوم، نظمه جيد إلى الغاية، وفضله بلغ النهاية. توفي وقد بلغ السبعين في الطاعون سنة تسع وأربعين وسبعمائة. (فوات الوفيات، ج٣، ص١٥٧ – ١٦٠).

(٣) الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٢، ص٩١.

(٤) الكوكب الثاقب في أخبار الشعراء وغيرهم من ذوي المناقب، عبد القادر بن عبد الرحمن السلوي، تحقيق: عبد الله الياسمي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٦م، ج٢، ص٦٠٦. القاضي

نستخلص مما سبق أن الدولة المملوكية في بدايتها تعد واحدة من أعظم الدول والممالك، إذ شهدت الكثير من الإنجازات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وإن اعتراها بعض مظاهر الفساد إلا إنها كانت قادرة على التغلب على هذا الفساد والقضاء عليه، حتى دق الفساد أساسها بمعوله فنخر مفاصلها وقضى عليها وآلت إلى زوال.

وقد عاش شاعرنا (الشاب الظريف) في الفترة المزدهرة من هذا العصر، كما شهد أحداث عصره السياسية والاجتماعية والثقافية وتأثر بها، فجاء شعره وثيقة تاريخية واجتماعية وثقافية كشفت عن كثير من الأحداث التي حدثت آنذاك، وذلك كله يأتي انسجاما مع مهمة الشاعر في التعبير عن حاجات العصر؛ لأنّه أشبه بالمراسل في نقل الأحداث وتسجيل الوقائع.

بهاء الدين بن خلكان هو: مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن ابراهيم ابْن أبي بكر بن خلكان، بهاء الدّين أَبُو عبد الله الأربلي الشَّافِعِي قَاضِي بعلبك أَخُو قَاضِي الْقُضَاة شمس الدّين ابْن خلكان ولد بأربل سنة ثَلَاث وست مائَة، وَكَانَ مَعْدُوم النظير فِي كثير من أَوْصَافه من التَّوَاضُع المفرط ولين الكَلِمَة ورقة القلب وسلامة الصَّدْر، توفّي ببعلبك سنة ثَلَاث وَثَمَانِينَ وست مائَة. (الوافي بالوفيات، ج١، ص١٦٤ – ١٦٥).

الفصل الأول

البِنَاءُ الأُسْلُوبِيّ فِي شِعْرِ الشَّابّ الظَّرِيفِ

تَوْطِئَةٌ:

●- إِطْلَالَةٌ حَوْلَ مَفْهُومِ الأُسْلُوبِ

يُعَدُّ العملُ الشعريُّ بناءً لغويًّا يُستعمَل فيه أكبر قدر ممكن من إمكانيات اللغة، ولكلِّ شاعرٍ طريقةٌ في التعبير تتفردُ بعددٍ من الأساليب بما يراه مناسبًا لعباراته.

والأسلوب في اللغة كما أوضحه ابن منظور: "الطَّرِيقُ، والوجهُ، والمَذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنتم فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليِبَ. والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فِيهِ. والأُسْلوبُ، بِالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذ فلانٌ فِي أَساليِبَ مِنَ الْقَوْلِ أَي أَفانِينَ مِنْهُ"[(١)].

وفي المعجم الوسيط: "(الأسلوب) الطَّرِيق وَيُقَال سلكت أسلوب فلَان فِي كَذَا طَرِيقَتَهُ ومذهَبَهُ وَطَرِيقَة الكَاتِب فِي كِتَابَته والفن يُقَال أَخذنَا فِي أساليب من القَوْل: فُنُونٍ مُتَنَوِّعَةٍ. والصَّفُّ من النَّخْلِ وَنَحْوه، والجمع أساليب"[(٢)].

ولا يبعد المعنى (الاصطلاحي) كثيرا عن المفهوم (اللغوي)، وقد اهتم النقاد القدامى اهتماما كبيرا بالأسلوب وأشاروا إليه من خلال حديثهم عن البلاغة، فقد أكد **أبو هلال العسكري**(ت:٣٩٥هـ) أنَّه لا يجب للشاعر أن ينتهج طريقة واحدة، ويتبع أسلوبًا واحدًا في شعره ومختلف أنواع قصائده؛ لأن التصرف في وجوه الشعر أبلغ[(٣)].

أما **عبد القاهر الجرجاني**(ت:٤٧١هـ) فعرّف الأسلوب بأنَّه: "الضرب من النظم والطريقة فيه"[(٤)]، فاختيار الألفاظ يكون بإدخالها بسياق شعري؛ ليؤدي ذلك إلى دلالة ناجحة؛ لأن

---

(١) لسان العرب، ابن منظور(ت:٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة: الثالثة،١٤١٤هـ، ج١، ص٤٧٣، مادة: (سلب).

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة: الرابعة، ٢٠٠٤م، ص٤٤١.

(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، (د.ط)،١٤١٩هـ، ص٢٣ – ٢٥.

(٤) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة: الثالثة،١٩٩٢م، ص٤٦٩.

الألفاظ "لا تُفيد حتى تُؤلّف ضربا خاصًّا من التأليف، ويُعْمَد بها إلى وجه دونِ وجهٍ من التركيب والترتيب"(١).

وابن خلدون(ت:٨٠٨هـ) يرى أن الأسلوب هو: "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ به"(٢).

وللنقاد المحدثين آراؤهم في الأسلوب فهو عند الدكتور **أحمد الشايب**: "فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا، أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حِكَمًا وأمثالا"(٣).

أو هو: "الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"(٤).

ويرى الدكتور **صلاح فضل** بأنَّ الأسلوب يُعدُّ "مظهرًا من مظاهر الكلام دون أن يفقد علاقته باللغة التي يختار من رصيدها"(٥).

وصياغةُ الأسلوبِ تعتمدُ على طَبْعِ الشاعرِ وَتَمَرُّسِهِ على الكلامِ الفصيحِ البليغِ، فكلما كان الأسلوبُ اللغويُّ غيرَ مُتكلِّفٍ كانت المفردةُ اللغويةُ في موضعِها المناسب؛ لأن الأسلوبَ المعقدَ يُضْفِي على النصِّ الشعريِّ غموضا وتعقيدا.

ولكلِّ شاعرٍ خصائصُ أسلوبيةٌ فارقةٌ، تجعل إبداعَهُ مختلفًا عن إبداع غيره، وهناك بعض الخصائص الأسلوبية اللافتة في شعر الشاب الظريف، يمكن تحديدها فيما يأتي:

---

(١) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط)،١٩٩١م، ص٤.

(٢) تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي(ت٨٠٨هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٨٨م، ص٧٨٦.

(٣) الأسلوب، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة: الثامنة،١٩٩١م، ص٤١.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٦.

(٥) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة: الأولى، ١٩٩٨م، ص١١٨.

المبحث الأول: الخَبَرُ والإنْشَاءُ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

أولًا: الأُسْلُوبُ الخَبَرِيّ

وهو أسلوب الكلام الذي يسوق خبرا، وذهب الجمهور إلى أن الخبر منحصر في الصدق والكذب، "وصدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له"(١).

وللخبر غرضان أصليان "الأول: فائدة الخبر، ومعناه إفادة المخاطب الحكم الذى تضمنته الجملة أو الكلام، وهذا هو الأصل في كل خبر؛ لأنّ فائدته تقديم المعرفة أو العلم إلى الآخرين. والثاني: لازم الفائدة، وهذا الغرض لا يقدم جديدا للمخاطب وإنّما يفيد أنّ المتكلم عالم بالحكم"(٢).

والخبر قد يخرج عن هذين الغرضين الأساسيين إلى "أغراض أخرى تفهم من السياق، منها: الفخر، والهجاء، وإظهار الضعف والعجز، والاسترحام والاستعطاف، والتحسر، والحث، والندم، وإظهار الحزن، وغيرها من الأغراض المختلفة التي تتسع لها معاني الكلام"(٣).

ولقد نوَّع الشعراء في استخدامهم للأساليب الخبرية والإنشائية، ووظفوها في خدمة الدلالة باعتبار الدراسة الأسلوبية الوجه الثاني للدراسة البلاغية، لذا نجد من الأهمية بمكان أن نتعرف على مدى خصوصية شاعرنا في إقامة بنيته الأسلوبية، وكيف وظفها في خدمة الدلالة والإفصاح عن رؤيته، أو ما يدور في خلده من هواجس ومقاصد وانفعالات قد تدفعه إلى الرغبة في إثارة انفعال مشابه لدى القارئ.

وقد استخدم الشاب الظريف الأسلوب الخبري في كثير من المواضع في شعره للتعبير عن أغراض متنوعة، ونظرا لكثرة الأساليب الخبرية في شعره؛ فسنكتفي بعرض بعضها لإتمام الإفادة منها.

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني(ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى،٢٠٠٣م، ص٢٥.

(٢) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب الرفاعي، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة: الأولى، ١٩٨٠م، ص٩٩ – ١٠٠.

(٣) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، (د.ط)، ٢٠٠٤م، ص١٣٥.

فمن الأسلوب الخبري في شعره قوله متغزلا:

فَضَــحْتَ جِيــدَ الغَــزَالِ بِالجَيَــدِ   وَفُقْتَـــــهُ بِالــــدَّلَالِ والغَيَـــــدِ

وَكُنْــتَ أَوْلَــى مِــنَ الغُصُــونِ بِمَــا   يُعْــزَى لأَعْطَافِهَــا مِــنَ المَيَــدِ

لسـتُ أطيـعُ العـذُولَ فيـكَ عَلَـى   غَــيٍّ لَدَيْــهِ وَلاَ عَلَــى رَشَــدِ(١)

يصف محبوبه بأنه فاق الغزال طول عنق ورقة ودلالا، بل إنه أحق أن يوصف بالتَّثَنِّي والتمايل من الغصون، معربا عن صدق شوقه بأنه لن يطيع اللائم فيه؛ لكونه غير آبه لأقواله صدقها وكذبها، ولإبراز المعنى؛ عمد الشاعر إلى المطابقة بين قوله: (غَيٍّ – رَشَدِ).

وقوله مادحا قاضي القضاة (حسام الدين الحنفي الرازي ت:٦٩٩هـ)(٢):

فَتَــــىً رَقَّـــتْ خَلَائِقُـــهُ كَشِــعْرِي   حَــوَى وَصْــفَيْنِ كَلُّهُمَــا عَجِيــبُ

فَفِـــي كَـــرَمٍ لِأَشْـــرَفِهِ مَـــدِيحٌ   وَفِـــي حُسْـــنٍ لِأَلْطَفِــهِ نَسِــيبُ(٣)

استخدم الشاعر هنا أسلوبا خبريا ذكر من خلاله بعض خلال ممدوحه، وما حوى من صفات تستوجب مدحه، مستعينا بالتوشيع(٤) كفن بديعي؛ لإبراز هذه الصفات، فممدوحه مع رقة أخلاقه وسلاسة طباعة اتسم بكرم وبذْل يستوجب ثناءه، وبهاء طلعة تستلزم نسيبه.

---

(١) الديوان، ص١٢٩ – ١٣٠. الجَيَد: بِالتَّحْرِيكِ، طُولُ الْعُنُقِ وَحُسْنُهُ، وَقِيلَ: دَقَّتُهَا مَعَ طُولٍ. الغَيَدُ: النُّعومةُ. والأَغْيَدُ مِنَ النَّبَاتِ: النَّاعِمُ الْمُتَثَنِّي. والغَيْداء: المرأَة الْمُتَثَنِّيَةُ مِنَ اللِّينِ. المَيَدُ: التَّمَايُل، ومادَ مَيْدًا: تَمَايَلَ. ومادَ يَمِيدُ إذا تَثَنَّى وتَبَخْتَرَ. وَمَادَتِ الأَغْصانُ: تَمَايَلَتْ. الأعطاف: (ج) عِطْف، وعِطْفَا الرَّجُلِ وَالدَّابَّةِ: جَانِبَاهُ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ وشِقَّاه مِنْ لَدُنْ رأْسه إِلَى وَرِكِه.

(٢) القَاضِي حُسَامُ الدِّينِ أَبُو الفَضَائِلِ الحَسَنُ بْنُ القَاضِي تَاجِ الدين أبي المفاخر أحمد بن الحسن أَنُوشِرْوَانَ الرَّازِيُّ الحَنَفِيُّ، وَلِيَ قَضَاءَ مَلَطْيَةَ مُدَّةَ عِشْرِينَ سَنَةً، ثُمَّ وَلِيَ دِمَشْقَ مُدَّةً، ثُمَّ وَلِيَ مِصْرَ، وَوَلَدُهُ جَلَالُ الدِّينِ بِالشَّامِ ثُمَّ صَارَ إِلَى الشَّامِ فعاد إلى الحكم بها، ثُمَّ لَمَّا خَرَجَ الجَيْشُ إِلَى لِقَاءِ قَازَانَ بِوَادِي الخَزَنْدَارِ عِنْدَ وَادِي سَلَمْيَةَ خَرَجَ مَعَهُمْ فَفُقِدَ مِنَ الصَّفِّ وَلَمْ يُدْرَ مَا خَبَرُهُ، وَقَدْ قَارَبَ السَّبْعِينَ، وَكَانَ فَاضِلًا بَارِعًا رَئِيسًا، له نظم حسن، ومولده بأقسرا مِنْ بِلَادِ الرُّومِ فِي المُحَرَّمِ سَنَةَ إِحْدَى وَثَلَاثِينَ وَسِتِّمِائَةٍ فُقِدَ يَوْمَ الأَرْبِعَاءِ الرَّابِعَ وَالعِشْرِينَ مِنْ رَبِيعٍ الأَوَّلِ سنة تسع وتسعين وستمئة". (البداية والنهاية، ابن كثير، ج١٤، ص١٥).

(٣) الديوان، ص٤٢.

(٤) **التوشيع**: "أن يأتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف عليه، وذلك من أجل أن التثنية أصلها العطف، فيوسع الاسم المثنى بما يدل على معناه ويرشد إليه على جهة العطف". (الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم (ت٧٤٥هـ)، المكتبة العنصرية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣هـ، ج٣، ص٥٠).

وأرى أن الشاعر قد حدد وصفين عزاهما لممدوحه: (الكرم وحسن الطلعة) وكان أحرى به أن يستعمل لفظة (كليهما)، إلا إنه عدل عنها؛ ربما لكونه أراد عموم كل صفة منهما؛ لذا أتى بـ(كل) مضافة إلى ضمير المثني (هما)، وإما للضرورة الشعرية.

وقوله مفاخرا بنفسه:

عَلَى أَنَّنِي ما الوَجْدُ يَوْمًا بِشاغِلِي ... عَنِ المَجْدِ لَكِنِّي امْرؤٌ مُتَطَرِّبُ

وَمَا أنا إلّا شَمْسُ كُلِّ فَضِيلةٍ ... لَهَا مَشْرِقٌ لكنَّ أَصْلِي مَغْرِبُ

وَكُلّ كَلامٍ فيه ذِكْرَايَ طَيِّبٌ ... وَكُلْ مكانٍ فيه شَخْصِي أَطْيَبُ

وَلمْ يُغْنِ عَنِّي أنّني السّيفُ مَاضِيًا ... إِذَا لَمْ يَكُنْ لِيْ مَنْ بِحَدّي يَضْرِبُ(١)

نجد أن الشاعر قد استعمل الأسلوب الخبري ليفاخر بنفسه بجملة من السمات التي يُعزى إليها، فهو مع كونه عاشقا مستهاما إلا إن هذا لا يثنيه عن طلب المجد، وهو مع هذا يهتز لما يحيط به من حسن وبهاء، كما إنه أصل كل فضيلة، مُلمحا إلى أصله المغربي بقوله: (لكنَّ أَصْلِي مَغْرِبُ)، مضيفا لما سبق أن كل كلام لا يطيب إلى بذكره، وكل مكان لا يطيب إلا بوجوده به، مشيرا إلى جرأته في الحروب فهو سيف ماض تُطاح بحده الرؤوس وتُذل من سطوته النفوس.

ومن خمرياته قوله على لسان كأس:

أَنَا مِنْ لُطْفِ مِزاجِي ... وَصَفَا رُوحِي وَجِسْمِي

دَائِرٌ بَيْنَ النَّدَامَى ... والتِثَامِ الثَّغْرِ رَسْمِي(٢)

يباهي الكأس بنفسه، وحسن تعامله مع جلسائه بأنه لرقة طبعه، وروعة مذاقه، ونقاء خمره وصفائه؛ يدور بين راحات الندامى مقبلا أفواههم.

وقد أكثر شاعرنا من استعمال (كم) الخبرية؛ للدلالة على المبالغة والكثرة في أمر ما، ومنها قوله:

كَمْ شَمْلُ صَبْرٍ هَجْرُكُمْ فَرَّقَهْ ... وَنَاظِرٍ بُعْدُكُمُ أَرَّقَهْ

فَكَمْ رَنَا طَرْفُ عَلِيلٍ بِكُمْ ... وَكَمْ تَرَكْتُمْ مُهْجَةً شَيِّقَهْ(١)

---

(١) الديوان، ص٥٣.

(٢) الديوان، ص٣١٦. اللَّثْم: القُبْلة والتَّقْبِيل، ولَثِمَها ولَثَمَها يَلْثِمُها ويَلْثُمُها لَثْمًا: قَبَّلَهَا. الرَّسْمُ: الأَثَرُ، وَقِيلَ: بَقِيَّةُ الأَثَر، وَقِيلَ: هُوَ مَا لَيْسَ لَهُ شَخْصٌ مِنَ الْآثَارِ.

يخاطب الشاعر أحبابه قائلا لهم: كثيرا ما فرق هجركم شمل صبرنا، وأرق بعدكم ناظر لقاكم، وكم أسقمتم طرفا كثيرا ما أدام النظر إليكم، وكم روح قد تركتموها مشتاقة إليكم.

نجد أن الشاعر قد استخدم (كم) في البيتين أربع مرات واحدة منها مقدرة في قوله: (وناظر)، ولعل هذا يعبر عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر من هجر أحبابه ويأسه من ملاقاتهم، وتأكيدا لهذا الشعور أتى بالفعلين (فَرَّقَهْ – أَرَّقَهْ) مضعفين.

ويستعمل (كم) معرّضا بأبناء جيله هاجيا إياهم منكرا بعضا من صفاتهم فيقول:

وَكَـمْ بَلِيـدٍ بِظَهْـرِ الغَيْـبِ حَـدَّثَنا وَذِي ذَكَـاءٍ رَأَيْنَـاهُ مِـنَ الحُمُـرِ

وَكَـمْ بَـدا عاقِـلٌ يَوْمـا وَلـيْسَ لَـهُ فِكْـرٌ وَلَـيْسَ بِمَنْسُـوبٍ إلـى البَشَـرِ

وَكَـمْ نَظَـرْتُ لِوَجْـهٍ لَـيْسَ فـي بَـدنٍ وَكَمْ سَمِعْتُ بِصَخْرٍ لَيْسَ مِنْ حَجَرِ(٢)

فمن خلال الأمثلة السابقة يتبين أن الخبر في شعر الشاب الظريف خرج عن كونه مجرد خبر يُلقَى إلى السامع، فصار يحملُ معانيَ كثيرةً، ويفيد أغراضا مختلفةً كالغزل، والمدح، والفخر، والهجاء، وغيرها من الأغراض الأخرى، واتساع الأسلوب الخبري لمثل هذه المعاني قد أسبغ عليها واقعا خارج العبارة يطابق محتواها.

---

(١) الديوان، ص٢٣٣. رنا: الرُّنُوُّ: إدَامَةُ النَّظَر مَعَ سكونِ الطَّرْف. شَيِّقَة: مِنَ الشَّوْقُ والاشْتياقُ: نِزاعُ النَّفْسِ إلَى الشَّيْء.

(٢) الديوان، ص١٦٥. البَلِيدُ: والبُلْدَةُ والبَلْدَةُ والبَلادَةُ: ضِدُّ النَّفاذِ والذَّكاءِ والمَضاءِ فِي الأُمور، ورجلٌ بليدٌ إذا لَمْ يَكُنْ ذَكِيًّا.

ثانيًا: الأَسَالِيبُ الإِنْشَائِيَّة

والإنشاء في اللغة مصدر أنشأ، "وأَنْشَأَ اللهُ الخَلْقَ أَي ابْتَدَأَ خَلْقَهم، وأَنْشَأ السَّحابُ يَمطُرُ: بَدَأَ. وأَنْشَأَ دَارًا: بَدَأَ بِناءَها، وأَنْشَأَ يَفْعَلُ كَذَا وَيَقُولُ كَذَا: ابتَدَأَ وأَقْبَلَ. وَفُلَانٌ يُنْشِئُ الأَحاديث أَي يضعُها"(١).

ويُعرف في الاصطلاح بأنَّه: "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه. وهذا ما اعتمد عليه القدماء حينما فصلوا بين الخبر والإنشاء فقال القزويني: ووجه الحصر أنّ الكلام إما خبر أو إنشاء، لأنّه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه، أو لا يكون لها خارج. الأول الخبر، والثاني الإنشاء"(٢).

والإنشاء يعطي الشعر حيوية؛ لما يتمتع به من قدرة "على جذب انتباه المتلقي بواسطة الصور التي يجيء عليها، مثل: التمني والاستفهام والأمر والنهي....."(٣).

وقد استعمل الشاب الظريف الأساليب الإنشائية الملائمة للنص الشعري، إذ استطاع أن يوظف المفردة المناسبة في موضعها المناسب مستعينا بالأساليب اللغوية العربية كي يستطيع أن ينقل أفكاره ومشاعره للمتلقين فيؤثر فيهم ويعبر عما تأثر به.

وتميَّز الشاب الظريف باستعماله لكثير من الأساليب التي وظفها في سياقات بعينها، كما إنَّه لم يقتصر على أسلوب إنشائيٍ واحد، بل تنوعت أساليبه الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، وقد وردت الأساليب الطلبية بنسب مختلفة في شعره، يمكن إيضاحها من خلال الجدول الآتي:

م	الأسلوب الإنشائي	مجموع استعماله	النسبة
١	أسلوب النداء	٣٣٦	%٣٥
٢	أسلوب الأمر	٣٠٩	%٣٢.٤
٣	أسلوب الاستفهام	٢٥٧	%٢٦.٨
٤	أسلوب النهي	٤٣	%٤.٥
٥	أسلوب التمني	١٣	%١.٣
**	المجموع	٩٥٨	%١٠٠

(١) لسان العرب، ابن منظور، ج١، ص١٧٠ – ١٧١.

(٢) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب الرفاعي، ص١٠٧.

(٣) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ص١٣٧.

وفي هذا الموضوع سنتناول عددا من الأساليب الإنشائية بدءًا بالطلبية منها حسب استعمال الشاعر لها، وما تؤديه من وظائف في بيان دلالة النص ومعناه.

١- أسْلُوبُ النِّدَاء

وهو "التصويب بالمنادى ليقبل أو هو طلب إقبال المدعو على الداعي"[١]، والغرض منه تنبيه المخاطب وشَدِّه نحو المتكلم، لغرض يقصده المتكلم؛ لإيصال فكرة يقصدها، أو التعبير عما في نفسه.

وقد تصدر أسلوب النداء عند الشاب الظريف الأساليب الطلبية؛ حيث بلغ مجموع استعماله (٣٣٦)، وللنداء أدوات هي: "الهمزة ، أيَا ، أيْ ، آيْ ، هيَا ، وا ، يا"[٢]، وكان استعمال الشاب الظريف لهذه الأدوات على النحو الآتي:

م	أداة النداء	مجموع استعمالها	النسبة
١	يا (مثبتة)	٢٨٨	%٨٥.٦
٢	يا (محذوفة)	٢٨	%٨.٢
٣	أ	١١	%٣.٧
٤	أيا	٥	%١.٣
٥	وا	٤	%١.٢
**	المجموع	٣٣٦	%١٠٠

كما نوع في دلالات استخدامها بما يتناسب وسياق الكلام، فغالبا ما استعملها في غرضها الأصلي كطلب للإقبال، وتارة للتعجب وأخرى للاستغاثة، ويمكن إيضاح ذلك من خلال الجدول الآتي:

م	دلالة النداء	مجموع استعمالها	النسبة
١	النداء الحقيقي	٣١٣	%٩٣.١
٢	التنبيه	٩	%٢.٧

---

(١) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب الرفاعي، ص١٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٨.

م	دلالة النداء	مجموع استعمالها	النسبة
٣	النداء التعجبي	٨	٢.٤%
٤	نداء الترخيم	٣	٠.٩%
٥	الندبة	٢	٠.٦%
٦	الاستغاثة	١	٠.٣%
**	المجموع	٣٣٦	١٠٠%

فمن النداء الحقيقي الذي هو: "توجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم"[١]، قوله:

يـــا آلَ أَيُّـــوبٍ جَـــزَيْتُمْ صَـــالِحًا　　　عَنْ مُحْسِـنٍ مَـدْحِ المُلُـوكِ مُجِيـدِهِ
يـا أَيُّهـا المَلِـكُ الَّـذي حَـازَ العُلَـى　　　فَثَنَـى عِنَـانَ الفِكْـرِ عَـنْ تَحْدِيـدِهِ
أَمَّـــا الزَّمـــانُ فَأَنْـــتَ دُرَّةُ عِقْـــدِهِ　　　وَسِـنَانُ صُـعْدَتِهِ وَبَيـتُ قَصِـيدِهِ[٢]

استعمل الشاعر أداة النداء (يا) التي اختصت بنداء البعيد؛ إشارة إلى رفعة منزلة ممدوحيه وعلو شأنهم، شاكرا لهم حسن ثوابهم وجزيل نوالهم لمن أجاد مدح ملوكهم، مادحا ملكهم بحيازته العلى حتى عجزت العقول عن الإحاطة بشمائله فهو من الزمان درة عقده، ومن الرمح سنانه ومن القصيدة بيتها.

ومنه أيضا قوله:

أَأَحْبَابَنَـــا هَـــلْ عَائِـــدٌ فِـــي حِمَـــاكُمُ　　　أُوَيْقَـاتُ أُنْـسٍ كُلُّهـا زَمَـنُ الصِّـبا[٣]

ينادي الشاعر على أحبابه مستعينا بالهمزة إشارة إلى قربهم من ناظريه وقلبه، سائلا إياهم إن كانت ساعات الأنس والوصل عائدة إلى ديارهم ثانية حتى يأنس بهم ويتجدد زمان الصبا.

وعبر عن شوقه بالتصغير في كلمة: (أُوَيْقَات) إذ هذا التصغير يدل على سرعة انقضاء الوقت ومروره برفقتهم، وقد يدل على رضاه ولو برهة بأنسهم ومسامرتهم.

---

(١) النحو الوافي، د. عباس حسن، دار المعارف، مصر، الطبعة: الثالثة، (د.ت)، ج٤ ، ص١.
(٢) الديوان، ص١٤٤. العِنَانُ: السَّيْرُ الَّذِي تُمسَك بِهِ الدَّابَّةُ، وَالْجَمْعُ: أَعِنَّة. الصَّعْدَةُ: الْقَنَاةُ الَّتِي تَنْبُتُ مُسْتَقِيمَةً.
(٣) الديوان، ص٦٦.

وكذلك قوله:

أَيَـا سَـاقِيَ الكَـأْسِ الَّـذي زَادَ خَـدُّهُ	**عَليهَا احْمِرارًا عدِّ بالكَأْسِ عَنْ صَحْبِي**
وَباللَّـه قُلْ لِـي أَيُّها الظَّبْـيُ كَيْفَ قَدْ	**تَعَلَّمْتَ صَيْدَ الأُسْدِ فـي شَرَكِ الهُدْبِ[١]**

في المثال السابق استعمل الشاعر أداة النداء: (أيا)، إذ ينادي علي الساقي طالبا منه أن يخصه بالخمر دون غيره، تلك التي صبغها بحمرة خده، ويقسم عليه متعجبا كيف تثنى له أن يأسر العشاق بسحر أهدابه.

ولتزين المعنى؛ لجأ الشاعر إلى الصور البيانية حيث وصف محبوبه بالظبي مناديا عليه بـ(يا) المحذوفة، ووصف عاشقيه بالأسود وأهدابه بالفخاخ التي تنصب للإيقاع بها.

ومما حذفت منه الأداة قوله:

حَبِيـــبَ القُلـــوبِ أَذَبْـــتَ العُيـــونَ	**حَبِيـــبَ الفُـــؤَادِ أَذَبْـــتَ القُلُوبَـــا[٢]**

يصف الشاعر محبوبه وحبه الذي أذاب العيون والقلوب، مصورا القلوب والعيون بالهيئات الصلبة التي انصهرت بحرارة الشوق، وقد حذفت أداة النداء مرتين إذ الأصل (يَا حَبِيبَ)، ولعله حذف الأداة إشعارا بقرب محبوبه فهو لا يحتاج واسطة لندائه، وإن كان يحسن في العجز لو قال: (حَبِيبَ العُيُونِ أَذَبْتَ القُلُوبَا).

وكما تستعمل (يا) للنداء تُستعمل أيضا أداة للتنبيه، ولا تكون للتنبيه إلا قبل ألفاظ كـ(ليت، ربّ، حبذا)، وأشار إلى ذلك الناظم بقوله:

وَقَبْلَ"لَيْتَ""رُبَّ""حَبَّـــــــــــــذَا"بِيَا	**فَكُـــــنْ مُنَبِّهًـــــا وَلَا تُنَادِيَـــــا[٣]**

ومن التنبيه بـ(يا) في شعر الشاب الظريف قوله:

أُحِـبُّ عَليًّـا وهـو سُـؤْلي وَبُغْيَتِـي	**وَمَـا زَار إلّا قُلْـتُ أَهْـلًا ومَرْحَبَـا**
فَيـا لَيْـتَ شِـعْرِي عِنْـدمَا رَاحَ مُغْرَمًـا	**بِقَتْلِـيَ مَغْـرىً ظَنَّنِـي فيـهِ مُرْحِبـا[٤]**

(١) الديوان، ص٩٣. الشَّرَكُ: حَبَائِلُ الصَّائِدِ وَكَذَلِكَ مَا يُنْصَبُ لِلطَّيْرِ، وَاحِدَتُهُ شَرَكَة وَجَمْعُهَا: شُرُكٌ. الهُدْبة والهُدُبةُ: الشَّعَرةُ النَّابِتةُ عَلَى شُفْر العَيْن، وَالْجَمْعُ: هُدْبٌ وهُدُبٌ.

(٢) الديوان، ص٦٧. الذَّوْبُ: ضِدُّ الجُمُودِ. ذابَ يَذُوبُ ذَوْبا وذَوَبانا: نَقيض جَمَدَ.

(٣) ألفية ابن مالك مع احمرار بن بونا، المختار بن بونا الجكنيّ الشنقيطيّ، صححه وراجعه: أبَّاه بن محمد المجلسيّ الشنقيطيّ، مؤسسة منير، نواكشوط، موريتانيا، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣م، ص١٦٣.

(٤) الديوان، ص٥٩.

يتغزل شاعرنا بغلام اسمه عليّ معلنا صراحة تعلقه به، فهو مراده ومبتغاه وما زاره إلا وقابله بالترحاب، منبها السامع أن هذا الغلام قد تربص لقتله –شوقا–؛ ظنا منه أنه مرحب اليهودي الذي فتك به علي بن أبي طالب(رضي الله عنه) في موقعة خيبر.

وكذلك قوله:

يَـــا رُبَّ نَحْـــوِيٍّ لَـــهُ مَبْسَـــمٌ　　　تَقْبِيلُـــــهُ غَايَـــــةُ مَطْلُـــــوبِي

قَــدْ صُـــغِّرَ الجَــوْهَرُ مِــنْ ثَغْــرِهِ　　　لَكِنَّـــــهُ تَصْـــــغِيرُ تَحْبِيـــــبِ[(١)]

يشير الشاعر إلى تعلقه بمليح نحوي له ثغر رقيق بغيته تقبيله، وأسنانه كالدر المنظوم وهي مع صغرها رقيقة، وقد ضمن الشاعر بيتيه بعض المصطلحات اللغوية كقوله: (نحوي – تصغير)، وبقوله: (لَكِنَّـهُ تَصْغِيرُ تَحْبِيبِ) يستدرك على الغرض الأصلي للتصغير الذي هو التقليل، مشيرا إلى أن التصغير الذي عناه هو محبب للقلوب آثر للعقول.

ومنه أيضا قوله:

يَـــا حَبَّـــذَا طَيْفُـــكَ مِـــنْ قَـــادِمِ　　　يَـــا أَحْسَـــنَ العَـــالَمِ فِـــي العَـــالَمِ[(٢)]

استعمل الشاعر (يا) مرتين تضمنت الأولى معنى التنبيه مؤكدا بها تعلقه بطيف محبوبه، بينما نادى بالثانية محبوبه واصفا إياه بأنه أحسن الناس في الكون.

وقد يتعجب بأسلوب النداء فتُتْبع الأداة بلام الجر المفتوحة كأن تقول: (يا للهول)، كما قد تحذف اللام ويؤتى في آخر المتعجب منه بالألف فتقول: (يا عجبا)[(٣)]، ومن النداء التعجبي في شعر الشاب الظريف قوله:

وَأَعْجَمَـــتْ أَعْيُنُـــكَ السِّـــحْرَ مُـــذْ　　　أَعْرَبَـــتْ مِـــنْهُنَّ صِـــفَاحًا فِصَـــاحْ

فَيَـــا لَهَـــا سُـــودًا مِراضًـــا غَـــدَتْ　　　تَسُـــلّ لِلعاشِـــقِ بِيضًـــا صِـــحَاحْ[(٤)]

يصف الشاعر أعين محبوبه بأنها أعجزت السحر عن فك طلاسمها، وأعجمته بفصاحتها، متعجبا من كونها سودا منكسرة الأجفان ومع ذلك فهي تسل للعشاق سيوفا ماضية، ولإبراز

---

(١) الديوان، ص٩٢.

(٢) الديوان، ص٣١٧. الطَّيْفُ والطَّيِفُ: الخَيالُ نفسُه.

(٣) معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، الأردن، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٠م، ج٤ ، ص٣٣٧.

(٤) الديوان، ص١١٦. الأَعْجَمُ: الَّذِي لَا يُفْصِحُ وَلَا يُبَيِّنُ كلامَه وإِن كانَ عَرَبيَّ النَّسبِ. الصِّفَاحُ والصَّفْحُ: الجَنْبُ. وصَفْحُ كُلِّ شيءٍ: جَانِبُهُ، وصَفْحُ السَّيْفِ وصُفْحُه: عُرْضُه. تَسُلُّ: السَّلُّ: انتزاعُ الشَّيْءِ وإِخراجُه فِي رِفْق.

المعنى عمد الشاعر إلى المطابقة بين قوله: (أَعْجَمَتْ – أَعْرَبَتْ)، والمقابلة في قوله: (سُودًا مِراضًا) و (بِيضًا صِحَاحْ).

ومنه أيضا قوله:

فَواعَجَبًا أَنّي خَفِيتُ وَلَمْ أَبِنْ   وَقَدْ رَاحَ مَمْلُوءً بِيَ الحَزْنُ والسَّهْلُ(١)

استعمل الشاعر أداة النداء (وا) متعجبا من اختفاء جسده بعدم مجالسته الأحباب في حين أن مجالسهم لا تخلو ساعة من ذكره، وقد عمد إلى الجمع بين المتضادات لإبراز المعنى كما في قوله: (خَفِيتُ – أَبِنْ)، وقوله: (الحَزْنُ – السَّهْلُ)، ولتأكيد المعنى عمد إلى الترادف في قوله: (خَفِيتُ – وَلَمْ أَبِنْ).

كما يستعمل النداء للترخيم إذ إنه سمة بارزة له، فاللفظ لا يرخم إلا للنداء، أو للضرورة الشعرية، أو للتصغير(٢)، وقد وردت هذه الصورة في شعر الشاب الظريف ثلاث مرات كقوله:

أَلَا فِي سَبِيلِ الحُبِّ يَا عَلْوَ مُهْجَةٌ   عَلَيْهَا لَكِ الأَشْوَاقُ ضَرْبَةُ لَازِبِ(٣)

يتغزل الشاعر بمحبوبته (عَلْوَة)، جاعلا مهجته فداءً لها، وقد جاء المنادى علما مفردا على أربعة أحرف مختوما بتاء التأنيث فصح ترخيمه بحذف تائه، كما أبقى الشاعر آخر اللفظ المرخم مفتوحا كما كان عليه قبل الحذف؛ إشارة إلى أن ما حُذف كأنه موجود.

وقد يتغير آخر اللفظ المرخم فيأخذ حكم ما كان عليه قبل الحذف كأنه لم يُحذف منه شيء فيُبنى على الضم –كعلم مفرد– ومن هذه الصورة قوله:

يا عُلْوُ أَيْنَ زَمانُنَا إِذْ جَارُكُمْ   جَارِي وَمَنْزِلُكُمْ بِرامَةَ مَنْزِلِي(٤)

أتى الترخيم في قوله: (عُلْوُ) على سبيل التدلل والتلطف، وقصد الشاعر به محبوبته (عَلْوة)، ومن الملاحظ أن الشاعر قد غير آخر اللفظة فأتى بها مبنية على الضم متجاهلا ما حُذف، كأن حرف (الواو) صار آخرها.

---

(١) الديوان، ص٢٤٧. الحَزْنُ: مَا غلُظَ مِنَ الأَرض، وَالْجَمْعُ حُزُونٌ. السَّهْلُ: نَقيضُ الحَزْن، وهو اللِّين وقِلة الْخُشُونَةِ.

(٢) الترخيم: "حذف آخر اللفظ بطريقة معينة؛ لداع بلاغي". النحو الوافي، د. عباس حسن، ج٤، ص١٠١.

(٣) الديوان، ص٨٨. اللَّزْبة: الشدَّةُ، وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: هَذَا الأَمر ضربَةُ لازِبٍ أَي: لازمٍ شَدِيدٍ. ولَزَب الشيءُ يَلْزُب، بِالضَّمِّ، لَزْبا ولُزُوبا: دخَل بعضُه فِي بعضٍ. ولَزَبَ الطينُ يَلْزُبُ لُزُوبا، ولَزُبَ: لَصِقَ وصَلُبَ.

(٤) الديوان، ص٢٦٩.

ومن نداء الترخيم المصغر قوله:

يَـا عُرَيْـبَ العَقِيـقِ مَـنْ لِـي وَهَيْهَـا ... تَ بِأَيّامِنَـــا بِـــوَادِي العَقِيـــقِ[1]

فقوله: (عُرَيْبَ) منادى مرخم مصغر إذ العُرَيْبُ تَصْغِيرُ العَرَبِ[2]، ولكون اللفظة ثلاثية مؤنثة الأصل لقولهم: العرب العاربة والعرباء، كان القياس إلحاق تاء التأنيث بها عند التصغير فيقال: (عُرَيْبَة)، ولكن لما حملت التذكير في معناها الذي يراد به: الجماعة من الناس سقطت التاء، فجاءت اللفظة مصغرة على وزن (فُعَيْل)، ومثله قول أبي الهندي بن عبد القدوس:

وَمَكْــنُ الضِّــبَابِ طَعَــامُ العُرَيْــبِ ... وَلَا تَشْــتَهِيهِ نُفُــوسُ العَجَــمْ[3]

ويستعمل النداء كذلك للنُّدْبة؛ للإعلام بعظمة المندوب، وإظهار أهميته أو شدته، أو العجز عن احتمال ما به، وللندبة حرفان أحدهما: أصيل، وهو: (وا)؛ لأنه مختص بالندبة، والآخر غير أصيل وهو: (يا)؛ لأنه غير مختص بالندبة، وإنما يدخل على المنادى المندوب وعلى سواه، واستعمال (يا) قليل هنا، وهو –على قلته– جائز، بشرط أمن اللبس بوجود القرينة الدالة على أن الأسلوب للندبة، لا لنوع آخر من أساليب النداء[4]، وقد ورد نداء الندبة في شعر الشاب الظريف مرتين مستعملا (وا) دون غيرها، ومنه قوله:

وَاطُــولَ شَــوْقَاهُ إِلَــى غَائِــبِ ... غَيَّـبَ عَـنْ جَفْنِـي طُـولَ الرُّقَـادْ[5]

استعمل الشاعر حرف النداء (وا)؛ لإظهار توجعه من طول شوقه إلى محبوب غاب عنه فغيّب عن عينيه لذة النوم، فالمندوب مع كونه نكرة إلا إنه صلح أن يكون مندوبا؛ لكونه متوجعا منه.

---

(١) الديوان، ص٢٣٥.

(٢) لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، ج١، ص٥٨٦.

(٣) ديوان أبي الهندي وأخباره، تحقيق: عبد الله الجبوري، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م، ص٥٢. المَكْنُ والمَكِنُ: بيضُ الضَّبَّةِ والجَرَادة وَنَحْوِهِمَا.

(٤) **النُّدْبَة**: "نداء موجَّه للمتفجع عليه، أو للمتوجع منه". النحو الوافي، د. عباس حسن، ج٤، ص٨٩.

(٥) الديوان، ص١٤٥.

ومنه أيضا قوله:

أُهَيْــــلَ الحَــــيِّ وَاعطَشِــــي ـــ لِـــــذَاكَ المَنْهَــــلِ العَــــذْبِ[1]

ينادي الشاعر على أهل الحي حاذفا أداة النداء؛ دلالة على قربهم مذكرا إياهم بشدة عطشه لمنهلهم العذب، وقد أتى المنادي المندوب مضافا إلى ياء المتكلم فسكنت ياؤه جوازا، مستعملا أداة النداء (وا).

ويستعمل النداء أيضا للاستغاثة، والاستغاثة هي: "نداء مُوَجَّهٌ إلى من يُخَلِّص من شدة واقعة بالفعل، أو يُعِينُ على دفعها قبل وقوعها"[2]، ولم يستعمله الشاب الظريف في شعره غير مرة واحدة، ومن النداء الاستغاثي في شعره قوله:

يَــــا لَلْهَــــوَى مِـــــنْ مُعْـــرِضٍ ـــ يَصِــــلُ التَّعَتُّــــبَ صَــــدُّهُ[3]

استنصر الشاعر بالهوى على محبوبه الذي كثر لومه بل إنه ليتبع لومه بإعراضه، وهنا يلحظ أن الشاعر قد استعمل أسلوب النداء للدلالة على التلهف والحسرة مقرنا المستغاث به (الهوى) بلام الجر المفتوحة، والمستغاث منه (معرض) بـ(من) الجارة.

ويبدو مما سبق أنَّ هذا الأسلوب قد امتزج بأكثر أغراض الشعر عند الشاب الظريف، ولم يقتصر على غرض دون آخر.

٢- أسْلُوبُ الأَمْرْ

وهو: "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، أو كما قال العلوى: هو صيغة تستدعى الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[4].

وللأمر أربع صيغ كلامية تدل عليه هي: "فعل الأمر، المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر"[5]، وقد ورد الأمر في شعر الشاب الظريف بصيغه الأربع السابقة على النحو الآتي:

---

(١) الديوان، ص٣٦٠.

(٢) النحو الوافي، د. عباس حسن، ج٤، ص٧٧.

(٣) الديوان، ص١٢٨. التَّعَتُّبُ والمُعاتَبَةُ والعِتابُ: كُلُّ ذَلِكَ مُخاطَبَةُ الإِدْلالِ وكلامُ المُدِلِّينَ أَخِلَّاءَهم، طَالِبِينَ حُسْنَ مُراجعتهم، وَمُذَاكَرَةَ بعضِهم بَعْضًا مَاكَرِهُوه مِمَّا كسبَهم المَوْجِدَةَ.

(٤) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب الرفاعي ، ص١١٠.

(٥) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن بن حبنكة الميداني الدمشقي، دار القلم، دمشق، الطبعة: الأولى،١٩٩٦م، ج١، ص٢٢٨.

م	صيغ الأمر	مجموع استعمالها	النسبة
١	فعل الأمر	٢٩٢	%٩٤.٥
٢	اسم فعل الأمر	١١	%٣.٥
٣	المصدر النائب عن فعل الأمر	٥	%١.٧
٤	المضارع المقترن بلام الأمر	١	%٠.٣
**	المجموع	٣٠٩	%١٠٠

ولما كان الأمر أسلوبا خطابيا يتطلب أحيانا جوابا من المتلقي، فإنّ ذلك يكسب البيت الشعري تكاملا في البناء، ويستوفي المعنى من خلال الخطاب الحاصل بين القائل بالأمر والمتلقي له، ومن استعمال الشاب الظريف لفعل الأمر قوله:

إمْنَعْ جُفُونَكَ أَنْ تُرِيقَ دَمِي   إِنَّ الجُفُونَ مَظِنَّةُ التُّهَمِ(١)

يطلب الشاعر من محبوبه أن يمنع جفونه من إراقة دمه لما ترميه بسهامها، مؤكدا أن العيون هي موطن الاتهام، وقد لجأ الشاعر إلى ضرورة شعرية في قوله: (إمْنَع) حيث قطع همزة الوصل، في حين أن الفعل أمر ثلاثي والأصل فيه: (امْنَع) لكن قُطعت همزته للضرورة.

وقوله:

وَافِي الرَّبِيعَ فَسِرْ إِلى السَرَّاءِ   وَاسْقِ النَّدِيمَ سُلافَةَ الصَّهْبَاءِ

هَاتِ المُشَعْشَعَةَ الَّتِي أَنْوَارُهَا   تَمْحُو ظَلامَ اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ(٢)

يتغنى الشاعر بمباهج الربيع، مخاطبا نفسه وآمرا جليسه أن يسارع إلى اقتناص المسرات واصطياد الملذات، وأن يسقي صاحبه صافي الخمر وأفضلها، طالبا منه أن يجلب إليه خمرا قد مزجت بماء فأنارت ببهجتها ظلمة الليل الحالك.

نجد أن الشاعر قد أورد ثلاثة أفعال أمر ثالثهما فعل جامد (هَات)، وقد استعمل شاعرنا الأفعال الجامدة في شعره خمس مرات، ولإكساب الصورة جمالا وقربا للواقع؛ عمد إلى التصوير

---

(١) الديوان، ص٣١٥.

(٢) الديوان، ص٣٧. السُّلَافَةُ: مِنْ كُلِّ شَيْءٍ خالِصُه، ومِنَ الْخَمْرِ أَخْلَصُها وأَفْضَلُها. الصَّهْباءُ: الخَمْر؛ سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِلَوْنِهَا وَذَلِكَ إذ اضرَبَتْ إلى البَياض. المُشَعْشَعَةُ: شَعْشَعَ الشَّرابَ شَعْشَعَةً: مزَجَه بِالْمَاءِ، وَالمُشَعْشَعة الخَمْرُ الَّتِي أُرِقَّ مَزْجُها.

البياني إذ صور الخمر المتلألئة بمصباح أو كوكب ينير ظلمة الليل، كما عمد إلى التضاد بين النور والظلام.

ومن استعماله اسم الفعل قوله:

هَلُـمَّ إِلَـى العَهْـدِ القَـدِيمِ نُجِـدُّهُ وَنُنْشِي به مَيْتَ الهَوَى طَيِّبَ النَّشْرِ[1]

استخدم الشاعر اسم فعل الأمر (هَلُمَّ) للوصول إلى ما يصبو إليه من مخاطبة أحبابه وحثهم على تجديد عهد الحب القديم، وإحياء ميت صرعه الهوي، وفي البيت تورية لطيفة في قوله: (النَّشْر) إذ المعنى القريب المتبادر إلى الذهن هو كون النَّشْر من النُّشُور وهو إعادة بعث الموتى، فيُقَالُ: "نَشَر الميتُ يَنْشُر نُشُورا إِذا عَاشَ بَعْدَ المَوْتِ، وأَنْشَره اللَّهُ أَي أَحياه؛ وَمِنْهُ يَوْمُ النُّشُور"[2]، وقد دل على هذا المعنى القريب قوله: (مَيْت).

أما المعنى البعيد هو كون النَّشْرِ: الرِّيح الطيِّبة، وقد دل على هذ المعنى البعيد قوله: (وَنُنْشِي) والنَّشَا: "نَسِيم الرِّيح الطَّيِّبَةِ، وَقَدْ نَشِيَ مِنْهُ رِيحًا طَيِّبَةً نِشْوَةً ونَشْوَة أَي شَمِمْت"[3].

ومن استعماله المصدر النائب عن فعل الأمر قوله:

عُـودِي إِلَـى حُسْـنِ التَّـأَتِّي فَلَقَـدْ جَهِلْـتِ مَـنِ اجْتَنَبْـتِ
كَـمْ تُظْهِـرِينَ مُحَجَّبًـا مَهْـلًا فَمَـا هِـيَ عَـيْنُ بِنْـتِ[4]

يخاطب الشاعر امرأة كان قد علق بها فؤاده طالبا منها العودة إلى مطاوعته وموافقته، فبقطيعتها هذه جهلت مَن ابتعدت عنه واجتنبت وصله، منكرا منها احتجابها فما هي بالعذراء التي تغضي طرفها حياءً.

وللتعبير عن غرضه؛ عمد الشاعر إلى استخدام فعل الأمر (عُودِي)، والمصدر النائب عن الفعل الأمر (مهلا).

---

(١) الديوان، ص١٦٧.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج٥، ص٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه ، ج١٥، ص٣٢٥ – ج٥، ص٢٠٦.

(٤) الديوان، ص١٠٣.

ومن استعماله المضارع المقترن بلام الأمر قوله:

وَمَا أَنَا إِلّا مُغْرَمُ القَلْبِ لَوْ بَقَى عَلى ما أُعانيهِ مِنَ الوَجْدِ لي قَلْبُ
كَذَا شِيمتِي فَلْيَقْتَدِ العَاشِقُونَ بِي وإِلَّا فَدَعْوَاهُمْ – وحَاشَاهُمُ – كَذِبُ(١)

يقول الشاعر بأنه مولع القلب بأحبابه قضى عليه الوجد فلم يترك منه بقية، وهذه شيمته مع من علق قلبه بهم فعلى كل عاشق أن يقتدي به وإن لم يفعلوا فما حبهم إلا كذب وادعاء، وقد توصل الشاعر إلى مراده بواسطة لام الأمر المقرونة بالفعل المضارع في قوله: (فَلْيَقْتَد).

من خلال الأمثلة السابقة تبين أن الشاعر قد استعمل فيها أسلوب الأمر بمعناه الحقيقي، إلا إنه قد يخرج إلى معانٍ مجازية تُغني هذه الصيغة بمستويات دلالية أخرى تفهم من سياق النص، وترتبط ارتباطا وثيقا بنفسيَّة الشاعر إذ تُظهر تَمَكُّن الشاعر من أدواته الشعرية بكل أبعادها لدى مواءمته بين الغرض والأداة، ومن استعماله لهذا الأسلوب قوله:

قِفْ بالرَّكَائِبِ أَوْ سُقْها بِتَرْتِيبِ عَسَى تَسِيرَ إِلَى الحيِّ الأَعَارِيبِ(٢)

سار الشاعر على نهج سابقيه من الشعراء بتصدير قصائدهم بأفعال الأمر والحال أن الخطاب إما لنفسه أو لنديمه، والشاعر هنا يطلب ممن يخاطبه أن يقف بالإبل أو يسير بها منتظمة؛ علَّها تبلغه هذا الحي البدوي، فصيغة الأمر الواردة في المثال السابق خرجت عن معناها الحقيقي إلى معنى آخر هو التخيير، وتبين ذلك في استعماله لفعلي الأمر (قِفْ – سُق) مقرونين بـ(أو) التي هي للتخيير.

وقوله:

فَاهْنَأْ بِذَا العِيدِ يَا عِيدًا تُقَلِّلُهُ وابْشِرِ بِسَعْدٍ وَأَجْرٍ فِيهِ مَجْلُوبِ(٣)

يخاطب الشاعر ممدوحه داعيا له أن يهنأ بعيد عمت مباهجه وهو مع ذلك قليل البهجة إذا ما قورن بممدوحه، ثم يبشره فيه بوافر السعد وعظيم الأجر، ومن الملاحظ أن فعلي الأمر

---

(١) الديوان، ص٥٤.

(٢) الديوان، ص٨٠. الرَّكَائِبُ والرِّكَابُ والرَّكُوبُ: الإبلُ الَّتِي يُسار عَلَيْهَا، وقيل: هُوَ مَا يُركَبُ مِنْ كلِّ دابَّةٍ. الأَعارِيبُ: جَمْعُ الأَعْرابِ، الأَعْرابِ: جمع أَعْرابِيٌّ إذا كَانَ بَدَوِيا، ولَيْسَ الأَعْرابُ جَمْعًا لِعَربٍ، والأَعْرابيُّ إذا قِيلَ لَهُ: يَا عَرَبيُّ! فَرِحَ بِذَلِكَ وهَشَّ لَهُ. والعَرَبيُّ إذا قِيلَ لَهُ: يَا أَعْرابيُّ! غَضِبَ لَهُ.

(٣) الديوان، ص٨٦. مَجْلُوب: الجَلْبُ: سَوْقُ الشَّيْءِ مِنْ مَوْضِعٍ إِلَى آخَر. فَيُقَال: جَلَبْتُ الشيءَ إِلَى نفْسِي واجْتَلَبْتُه أَي سُقْتُهُ.

في قوله: (فَاهْنَأْ – وابْشِرِ) قد خرجا عن معناهما الحقيقي إلى غرض بلاغي آخر هو الدعاء، وحتى يستقيم الوزن؛ لجأ الشاعر إلى ضرورة شعرية من وصل همز القطع في قوله: (وابْشِر).

وقوله:

يا قَطْرُ عُمَّ دِمَشْقَ وَاخْصُصْ مَنْزِلًا ... فـــي قاسِـــيُون وحَلِّـــهِ بِنَبـــاتِ

وتَرَنَّمــي يــا وُرْقُ فيــهِ ويــا صَــبَا ... مُــرِّي عَليْــهِ بِأَطْيَــبِ النَّفَحَــاتِ[(١)]

يخاطب الشاعر المطر متمنيا عليه أن يعم دمشق ويخص بخيره الوفير منزل أبيه بقاسيون ويزينه بالنبات، كما تمنى على الحمائم أن تتغنى في هذا المنزل، وأن تمر الصبا عليه بطيب نفحاتها وعليل نسماتها، وقد استعمل الشاعر في البيتين السابقين فعل الأمر خمس مرات في قوله: (عُمَّ – اخْصُص – حَلِّهِ – تَرَنَّمِي – مُرِّي) مخاطبا به ما لا يعقل لغرض بلاغي ألا وهو التمني، فضلا عن الصور التشخيصية التي زين الشاعر بها أسلوبه.

وقوله على سبيل الرجاء:

أَجِــرْ وأَجِــزْ وَاعْطِـفْ وَأَعْـطِ فَإِنَّمــا ... يَخُـــصُّ كَرِيمًـــا بِـــالنَّوالِ الأَكَـــارِمُ[(٢)]

حيث طلب الشاعر من أميره – هذا الذي مدحه بقصيدة طويلة بلغت خمسة وعشرين بيتا تحدث فيها عن فتوحاته وانتصاراته ودحر خصومه – أن يجيره من خصومه ويجزل نواله ويشفق عليه، وهذا ما تعوده الأكارم من تخصيص الكرام بأعطياتهم، وقد خرج الأمر في هذا البيت عن معناه الحقيقي إلى غرض بلاغي على سبيل الرجاء.

وقد زين الشاعر شعره وجمل مطلبه بالصنعة البديعية، فتجلى الجناس في الأفعال الأمرية (أَجِرْ – أَجِزْ ، اعْطِفْ – أَعْطِ)، والترادف بين قوله: (أَجِزْ – أَعْطِ).

إلى غير ذلك من الأغراض البلاغية التي خرج إليها الأمر في شعر الشاب الظريف، يتضح أن هذا الأسلوب قد وظفه الشاعر في مختلف أغراضه الشعرية؛ ليؤدي دورا مهما في إيصال الفكرة التي قصدها، أو أراد إيصالها إلى ذهن المتلقي.

---

(١) الديوان، ص٩٩.

(٢) الديوان، ص٢٩٦. أَجِر: مِنَ المُجَاوَرَةِ، واسْتَجَارَهُ: سألَه أَن يُجِيرَهُ. أَجِز: مِنَ الجائِزَةُ وَهِيَ: الْعَطِيَّةُ وَمِنْهُ قَوْلِهِمْ: أَجازَ السُّلْطَانُ فُلَانًا بجائِزَةٍ. النَّوَال: العَطاء، والنَّائِل مِثْلُهُ.

٣- أسْلُوبُ الاِسْتِفْهَام

للاستفهام دور واضح في صياغة بنية الشعر، كونه يستلزم من الشاعر صيغا وأغراضا تتنوع بحسب اختيار الشاعر لها ولمتطلباتها في سياق الكلام.

والاستفهام هو: "طَلَبُ العِلمِ بِشَيْءٍ لم يَكُنْ مَعْلُومًا مِنْ قَبْل"[١]، وهو من أساليب اللغة العربية التي يستعين بها الشاعر؛ ليتصرف بتراكيب قصائده بغية التأثير في نفس المتلقي، وإشراكه في العملية الشعرية.

وللاستفهام أدوات عدة أهمها الهمزة[٢]، وأغراضٌ متعددة قد يخرج إليها عن دلالته الأصلية، منها: الإثبات، والتوبيخ، والإخبار، والأمر، والإنكار، والتحقير، والتحضيض، والتنبيه[٣]، وقد استعمل الشاب الظريف أسلوب الاستفهام بأدواته المختلفة (مائتين وسبعا وخمسين) مرة وردت على النحو الآتي:

م	أداة الاستفهام	مجموع استعمالها	النسبة
١	ما	٥٠	%١٩.٥
٢	كيف	٤٧	%١٨.٣
٣	هل	٤١	%١٦
٤	الهمزة	٣٦	%١٤
٥	مَن	٢٨	%١٠.٩
٦	أين	٢١	%٨.٢

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي(ت١٣٦٢هـ)، ضبط وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٧٨.

(٢) **الهَمْزَةُ** حرف يستعمل "لطلب التصديق، وهو إدراك النسبة أي تعيينها ويكون الجواب عنها بـ (نعم) أو (لا)، والتصور وهو إدراك المفرد أي تعيينه، والجواب عنها يكون بتحديد المفرد". (البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطبعة: الثانية، ١٩٩٩م، ص١٣١).
ومن أدوات الاستفهام الأخرى (هل) وهي حرف أيضا، أما الاستفهام بالأسماء فهي: (ما، من، أي، أيان، كيف، كم، متى، أنى). (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٧م، ج١، ص١٨٢ – ١٨٣).

(٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، ج١، ص١٨٣.

م	أداة الاستفهام	مجموع استعمالها	النسبة
٧	متى	١٣	%٥
٨	أي	٩	%٣.٥
٩	محذوفة	٨	%٣.١
١٠	أنى	٤	%١.٥
**	المجموع	٢٥٧	%١٠٠

من خلال الجدول السابق تبين أن الشاب الظريف قد استعمل كافة أدوات الاستفهام عدا (أيان) فلم ترد في شعره، كما تبين أن استعماله لأداة الاستفهام (ما) فاق الأدوات الأخرى[١]، وقد استعملها مقرونة بحرف الجر كقوله:

ثَغْــــــرٌ يُبَــــــاحُ شَــــــهِيدُهُ فَعَــــــلَامَ يُحْمَــــــى شَــــــهْدُهُ[٢]

يصف الشاعر محبوبه بأن له ثغرا يقتل كل من حاول ارتشاف رحيقه، ثم يتبع حديثه متعجبا: بأنه طالما كان الأمر هكذا فعلى أي شيء يُصان ريقه؟!، وقد استعمل الشاعر أداة الاستفهام (ما) مسبوقة بحرف الجر (على) فحُذفت ألفها تخفيفا وبقيت الفتحة دليلا عليها.

كما استعمل (ما) مقرونة بـ(ذا) الموصولة فقال:

لِـيَ شُـغْلٌ بِالحُـبِّ حَتَّـى عَـنِ الحُبْـ ـبِ فَمَـاذَا عَسَـى يَقُـولُ العَـذُولُ[٣]

ومن استعماله (أنى) قوله:

يَــا طَالِبًــا قَتْلِــي وَلَسْــتُ بِوَاجِــدٍ أَنَّــى وَعَنْــهُ حِمَــى التَّصَــبُّرِ عَــافِي[٤]

استعمل الشاعر أداة الاستفهام (أَنَّى) مخاطبا محبوبه الذي يحاول قتله بهجره قائلا له: كيف يمكنك قتلي وأنا لا أطيق صبرا لهجرك، ولتقريب الصورة؛ عمد الشاعر إلى الاستعارة حيث صور صبره بالموضع الذي يُحمى ويُدافَع عنه.

---

(١) خلافا لما ذهب إليه د. أحمد خليفة؛ حيث ذكر أن الشاعر قد أكثر من استخدام (أين) دون سواها. الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص١٤٨.

(٢) الديوان، ص١٢٨.

(٣) الديوان، ص٢٤٥.

(٤) الديوان، ص٢٢٣. عَافِي: مِنَ العَفْوِ، وَهُوَ التَّجاوُزُ عَنِ الذَّنْبِ وتَرْكُ العِقابِ عَلَيْهِ، وأَصلُه المَحْوُ والطَّمْس.

وقوله مما حُذفت فيه أداة الاستفهام:

لَيْتَ شِعْرِي مَنْ قَدْ أَحَلَّ الخِياما   حَفِظَ العَهْدَ أَمْ أَضَاعَ الذِّماما[1]

يتساءل الشاعر عمن سكن الخيام ويتمنى أن لو كان يعلم أصان عهوده أم أضاعها، وقد حُذفت أداة الاستفهام (الهمزة) في قوله: (حَفِظَ العَهْدَ)؛ لدلالة (أم) عليها، إذ المراد: (أحفظ العهد)، ولإبراز المعنى؛ يجمع الشاعر بين المتضادات في قوله: (حَفِظَ – أَضَاعَ)، والمترادفات في قوله: (العَهْد – الذِّمَام).

ويعد خروج الاستفهام إلى المعنى المجازي سمة بارزة في شعر الشاب الظريف، كما يعد محورا رئيسا في دراسة بنية النص الشعري ودلالته اللغوية، إذ إنَّ ذلك يزيل عن النص ضيق المعنى ورتابته، ويفسح أمامه فضاء من السعة والتجدد، وهذا ما تؤديه الأغراض المجازية حين تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى، تُسْتَشَفُّ من سياق الكلام وقرائن الأحوال سواء أكانت معنوية أم لغوية، ظاهرة أم غير ظاهرة، ومن خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي في شعر الشاب الظريف قوله:

هل عائدٌ – والأماني قَلَّما صَدقتْ –   دَهْرٌ مَضَى وَمَغَانِي حُسْنِكُمْ أُمَمُ[2]

استعمل الشاعر أداة الاستفهام (هل) متمنيا بها عودة أيامه السالفة التي قضّاها مع محبوبه وقد نعم فيها بقربه، مؤكدا ظنه في تحقق أمانيه بجملته الاعتراضية في صدر بيته، وقد خرج الاستفهام بهل إلى معنى مجازي أفاد التمني.

وقوله:

قَوْمٌ يَشُقُّونَ كُلَّما شَعَب الـ   ـخَطْبُ ومَنْ ذا يَشُقُّ ما شَعَبُوا[3]

وظف الشاعر أسلوب الاستفهام لغرض الاستبعاد حيث صور ممدوحيه بالسطوة والبأس بتغلبهم على الصعاب وقهر ما تجمع من الخطوب، وإذا كانوا كذلك فمن هذا الذي يقوى على تفريق ما جمّعوا، إذ عدَّ الشاعر هذا الأمر بعيدا حسا ومعنى.

---

(١) الديوان، ص٣١٠. الذِّمامُ والمَذَمَّةُ: الْحَقُّ والحُرْمة، وَالْجُمَعُ أَذِمَّةٌ.

(٢) الديوان، ص٢٩٨. مَغَانِي: مِنَ الغَانِي وَهُو: ذُوالوَفْرِ.

(٣) الديوان، ص٤٤. شَقَّ: شَقَّ أَمْرَه يَشُقُّه شَقًّا فانْشَقَّ: انْفَرَقَ وَتَبَدَّدَ. شعب: الشَّعْبُ: الجَمعُ، والتَّفْرِيقُ، والإِصلاحُ، والإِفْسادُ: ضدٌّ. الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم.

وقوله:

قالـــتْ ألســتُ مِـــنَ الحرائِـــرِ قُلْـتُ بَـــلْ يَـــا سِـــتِّي كُنْـــتِ[(١)]

يخبرنا الشاعر على لسان محبوبته قولها مخاطبة إياه: ألست من الحرائر؟ حاملة إياه على الإقرار بذلك، فجاوبها بقوله: بل يا ستي كنت، ولم يكتف الشاعر بقوله – مثلا – بلى، وإنما قال: (كنت)؛ تأكيدا منه على كونها من الحرائر وليست ممن نالهن العتق، وهنا يتضح أن الاستفهام قد خرج عن معناه الحقيقي إلى غرض مجازي هو التقرير، فمن معاني الهمزة "التَّقْرِير وَمَعْنَاهُ حملك المُخَاطب على الإِقْرَار وَالِاعْتِرَاف بِأَمْر قد اسْتَقر عِنْده ثُبُوته أَو نَفْيه وَيجب أَن يَليهَا الشَّيْء الَّذِي تقرره بِهِ"[(٢)].

وقوله:

يَقُـولُ وَقَـدْ رَنَـا عَـنْ لَحْـظِ ظَبْـيٍ وَهَـزَّ الغُصْـنَ فـي ورَقِ الغَلائِـلْ
أَأَقْـــتلُكُمْ بِطَرْفِـــي أَمْ بِعِطْفِـــي فَقُلْـتُ بِمَــا تَشَــا فَالكُــلُّ ذابِــلْ[(٣)]

يخبرنا الشاعر عن محبوبه الذي بدا بطرف كالغزالة فتورا، وبقد كالغصن انثناءً وتمايلا قائلا له: (أَأَقْتلُكُمْ بِطَرْفِي أَمْ بِعِطْفِي)، فالشاعر قد حمّل الاستفهام معنى آخر غير معناه الأصلي، وخرج به إلى معنى يراد به التخيير بدليل قوله: (أَأَقْتلُكُمْ بِطَرْفي) وقوله: (أَمْ بِعِطْفِي)، فالمخاطب بالخيار بين الاثنين، القتل بالطرف أو بالعطف.

---

(١) الديوان، ص١٠٣. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص٧٩. ورد هذا البيت بضابطه المذكور ضمن التحقيقين وهو مخالف للنظم العروضي، فالبيت من مجزوء الكامل صحيح العروض مرفل الضرب، وعليه فيكون ضابطه على النحو الآتي:

قالـــتْ ألســـتُ مِـــنَ الحـــرا ئِـــرِ قُلْـــتُ بَـــلْ يَـــا سِـــتِّي كُنْـــتِ

(٢) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، الإمام ابن هشام الأنصاري(ت٧٦١هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، ١٩٩١م، ج١، ص٢٥.

(٣) الديوان، ص٢٨٢. الغَلَائِل:(ج) الغِلالة، وهي: شِعا رِيلبَس تَحْتَ الثَّوْبِ أَنه يُتَغَلَّلُ فِيهَا أَي يُدْخَل. الذَّابِلُ: ذَبَلَ النباتُ والغُصن والإنسان يَذْبُلُ ذَبْلًا وذُبُولًا: دَقَّ بَعْدَ الرِّيِّ، فَهُوَ ذَابِل، أَي ذَوى، وقَنًا ذَابل: دَقِيقٌ لاصِق اللِّيطِ، وَالْجَمْعُ ذُبَّلٌ وذُبُلٌ.

ومن خروج الاستفهام لغرض النفي قوله:

يَـــا خَالَـــهُ خُضْـــرَةً بِعارِضِـــه حَرَسْـــتَها عَـــنْ مُتـــيَّمٍ مُغْـــرَى

كُـــفَّ عَـــنِ العاشِـــقينَ مُقْتَصِـــرًا هَـلْ أَنْـت إِلَّا حُـوَيْرِسُ الخُضْـرَا[1]

يصور الشاعر شامة شوداء بخد محبوبه وقد حرسها من أن يمسها عاشق، طالبا منه أن يتعطف على عاشقيه قائلا له: ما أنت إلا حارس صغير موكل بالزود عن شامتك، وقد صور الشامة مع سوادها بالخضراء على عادة العرب حيث "تُسَمِّي الأَخْضَرَ أَسْوَدَ والأَسْوَدَ أَخْضَرَ؛ لِأَنَّهُ يُرَى كَذَلِكَ عَلَى بُعْدٍ"[2].

وقد صغر الشاعر كلمة (حُوَيرس)؛ للتدلل والتلطف، إلى غير ذلك من الأغراض الأخرى التي ساقها الشاعر في ديوانه[3].

إنَّ كثرة استعمال الشاعر لهذا الأسلوب نابع من أهمية أسلوب الاستفهام فضلا عن قيمته التأثيرية العالية في نفس المتلقي، ولما له من قدرة كبيرة على تقوية الصورة قصد التوكيد والإفهام إلى أبعد غاية يقصدها الشاعر، وقد يدل ذلك على حيرة وتساؤلات تملكت نفس الشاعر تجاه الحياة، وتجاه ما مر به وما كان يشعر به من قلق واضطراب في شخصيته.

---

(١) الديوان، ص١٦٠. الخَالُ: شامَة سَوْدَاءُ فِي الْبَدَنِ، وَقِيلَ: هِيَ نُكْتة سَوْدَاءُ فِيهِ، وَالْجَمْعُ خِيلانٌ. العَارِض: الخَدُّ. المُغْرَى: المُولَعُ، ومُغْرًى بِهِ أَي مُولَعٌ بِهِ.

(٢) معجم البلدان، ياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ)، ج٣، ص٢٧٢.

(٣) من الأغراض المجازية للاستفهام في شعر الشاب الظريف: (التعجب) في قوله: (الديوان، ص٩٣).

وَباللَّـه قُـلْ لِـي أَيُّهـا الظبـي كَيـفَ قـد تَعَلّمـت صـيد الأُسْـد فـي شَـرَكِ الهُـدْبِ

(الإنكار) في قوله: (الديوان، ص٥٢).

فَلَـوْ رُمْـتُ أَنِّـي عَنْـهُ أَثْنـي أَعِنَّتـي لَشَـوْقِي يُنـادي لُطْفَـهُ أَيْـنَ تَـذهَبُ

(الاسترشاد) في قوله: (الديوان، ص٢٤٣).

حَلَلْـتَ بِأَحْشَـاءٍ لَهـا مِنـكَ قَاتِـلُ فَهَـلْ أَنْـتَ فِيهَـا نَـازِلٌ أَوْ مُنَـازِلُ

٤- أسْلُوبُ النَّهْي

والنَّهْيُ هو: "طَلَبُ الكَفِّ عن الشَّيْءِ عَلَى وَجْهِ الاسْتِعْلَاءِ"[١]، وقد عرّفه (ابنُ الشَّجَرِيّ) بأنه: "المنع من الفعل بقول مخصوص، مع علوّ الرّتبة، وصيغته: لا تفعل"[٢]، ويستدعي من المخاطب جوابا تتسع معه مساحة البيت الشعري، ليضم ألفاظا أخرى تسهم في خلق ترابط بينها وبين المعاني التي ترصد لها، ومن هذا التلاحم بين صيغة النهي والألفاظ وتوازنها مع المعاني يكتمل نسيج البيت وتتضح دلالته.

وللنهي صيغة واحدة تتمثل بالفعل المضارع المقرون بـ(لا) الناهية، وقد ورد في قول الله تعالى: "وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ"[٣].

وقد استعمل الشاب الظريف هذا الأسلوب (ثلاثا وأربعين) مرة، خرج في أغلبها إلى غرضين بلاغيين هما: (الالتماس والنصح والإرشاد)، فمن خروج النهي عن معناه الحقيقي إلى الالتماس قوله:

بِحقِّــكَ لا تَهْجُــرْ فَهَجْــرُكَ قَاتِــلٌ   وَإِنّــي مِـنْ جَـوْرِ النَّـوى بِـكَ عَائِـذُ[٤]

يقسم الشاعر بحق محبوبه ملتمسا منه ألا يهجره معللا ذلك بأن هجره قاتله، وما هو إلا متحصن به من ظلم الهجر وقسوة الصد، مؤكدا ذلك بالقسم في صدر البيت والتوكيد والتقديم والتأخير في عجزه، وقد خرج النهي عن معناه الحقيقي إلى الالتماس.

ومنه أيضا قوله:

لا تَقْتُـل الصَّـبَّ بـالهِجْرانِ يـا أَمَلـي   وَارْفُقْ بِقَلْبِ مُحبٍّ في هَواكَ شَجِي[٥]

يخاطب الشاعر محبوبه على سبيل الالتماس طالبا منه ألا يقتله بهجره، وأن يترفق بقلبه المحب له الحزين لهجره وصده، فقد استطاع الشاعر مزج أسلوب النهي بدلالات الالتماس.

---

(١) جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، ص٧٦.

(٢) أمالي ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات ابن الشجري(ت٥٤٢هـ)، تحقيق: د. محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة: الأولى،١٩٩١م، ج١، ص٤١٤.

(٣) سورة الأنعام ، آية ١٥١.

(٤) الديوان، ص١٤٦. النَّوَى: البُعْدُ والتحوُّل مِنْ مَكَانٍ إِلى مَكَانٍ آخَرَ. عَائِذُ: مُسْتَجِير، وعَائِذٌ بِاللَّهِ أي مُسْتَجِيرٌ بِهِ.

(٥) الديوان، ص١٠٩. الصَّبُّ: العَاشِقُ، والصَّبابة: الشَّوْقُ؛ وَقِيلَ: رِقَّتُهُ وَحَرَارَتُهُ. وَقِيلَ: رِقَّةُ الْهَوَى. ويُقَالُ: صَبَّ الرَّجُلُ إذا عَشِقَ. شَجِي: الشَّجْوُ: الهَمُّ والحُزْنُ.

ومن خروج النهي عن معناه الحقيقي إلى النصح والإرشاد قوله:

لا تَخْفِـرنَّ عُهُـودًا قَـدْ نَطَقْـتَ بِهَـا   **تَكَفَّل الصِّدْقُ فيها شَاهِدَ الحضَرِ**(١)

يوجه الشاعر النصح لمحبوبه بألا ينكث عهودا كان أبرمها، وأن يتحرى الصدق فيها إذ الصدق عادة ساكني الحضر، وقد أكد الشاعر إخلاصه في نصحه بإتيانه الفعل المضارع موصولا بنون التوكيد. ومنه أيضا قوله:

وَنَحْـنُ فَعَلْنَـا مـا يَليـقُ مِـنَ الوَفَـا   **فَلا تَفْعَلُوا ما لا يَلِيقُ مِنَ الغَدْرِ**(٢)

استعمل الشاعر الأداة (لا) الناهية في عجز بيته، وقد خرجت لمعنى مجازي يحمل في ثناياه (النصح والإرشاد)، حيث بين الشاعر لأحبابه أنه حافظ على عهده معهم فعليهم ألا يقابلوا وفاءَه بغدرهم، وفي البيت مقابلة رقيقة بين شطري البيت.

أما في قوله:

لا تَحْسَبْ أَنّ الحُسْنَ في وَجْهِكَ حَالْ   **قَدْ عَمَّ جَمَالَ خَدِّكَ الـوَرْدُ بِحَالْ**(٣)

فقد جاء أسلوب النهي مقرونا بدفع التوَهُّم، إذ طلب الشاعر من محبوبه الكفَّ عن ظنه بذهاب حسن وجهه وبهائه، موضحا أنَّه متوهمٌ في ذلك حيث فاق حسنه جمال الورد ونضارته، وقد استطاع الشاعر توظيف أسلوب النهي فجاء ملائما لخدمة غرضه.

ومن خروج النهي عن معناه الحقيقي إلى التوبيخ قوله:

الشَّـيْخُ قَـالوا قَـدْ غَـدا سَـالِكا   **فَقُلْـتُ لِلنّـارِ غَـدا سَـالِكا**

لا تَغْتَـرِرْ بِـالزُّورِ مِـنْ فِعْلِـهِ   **كَـمْ فَاتِـكٍ تَحْسَـبُهُ نَاسِـكَا**(٤)

تمثل هذا الأبيات صورة تهكمية لمن يخالف فعلُه قولَه، وقد ذم الله تعالى مثل هؤلاء فقال تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ(٢) كَبُرَ مَقْتًا عِنْدَ اللَّهِ أَنْ تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ**﴾(٥)، حيث تحدث الشاعر عن شيخ وُصف بالزهد والتقوى لكنه خلاف ذلك، فكم ظالم تحسبه عابدا ورعا، وإنما وصف فعله بالزور؛ لعدوله عن طريق الحق ومخالفته قوله، ونرى أن

---

(١) الديوان، ص١٧١. أَخْفَرَه: نَقَضَ عَهْدَهُ وخاسَ بِهِ وغَدَره.

(٢) الديوان، ص١٦٧.

(٣) الديوان، ص٢٨٨.

(٤) الديوان، ص٢٤١. الفَاتِكُ: الجَرِيء الصَّدْرِ، والفَتْكُ: رُكُوبُ مَا هَمَّ مِنَ الأُمور ودَعَتْ إِلَيْهِ النفسُ. النَّاسِكُ: العَابِدُ الطَّائِع، والنُّسْكُ والنُّسُك: الْعِبَادَةُ وَالطَّاعَةُ وَكُلُّ مَا تُقُرب بِهِ إِلى اللَّهِ تَعَالَى.

(٥) سورة الصف، آية٢ – ٣.

زور الفعل لا يُغتَرّ بـه أمـا صـدق القول فهو لـذلك أدعـى، وعليـه فلو قال الشـاعر: (لا تَغْتَرِرْ بِالحق مِنْ قَولِهِ) لكان أفضل.

وقد فك الشاعر تضعيف الفعل المضارع في قول: (لا تَغْتَرِرْ)، وتجلت علامة الجزم على الحرف الأخير، وقد حُرِّك سابقه بعد أن كان ساكنا؛ منعا لتوالي ساكنين، وهي إحدى طرق جزم الفعل المضعف، ومثله قوله تعالى: ﴿**وَمَنْ يَرْتَدِدْ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَيَمُتْ وَهُوَ كَافِرٌ**﴾(١).

٥- أسْلُوبُ التَّمَنِّي

وهو أحد أساليب الإنشاء الطلبي، وقد ورد في لسان العرب: "التَّمَنِّي تَشَهِّي حُصُولِ الأَمر المَرْغوب فِيهِ وحديثُ النَّفْس بِمَا يَكُونُ وَمَا لَا يَكُونُ، وتَمَنَّى الشيءَ: أَراده"(٢).

أما عند البلاغيِّين فيعرّفه (سعد الدين التفتازاني) بقوله:" التمني، هو طلب حصول شيء على سبيل المحبة"(٣). أو هو: "طلبُ أمرٍ محبوب لا يُرجى حصوله، إما لِكَوْنِهِ مُستحيلا، أو لِكونه ممكنا غير مطموعٍ في نيله"(٤).

وينشأ (التمني) بألفاظ أو أفعال مخصوصة، فللتمني "أربع ألفاظ، منها: واحدة أصلية (ليت) وثلاث غير أصلية تنوب عنها، ويتمنّي بها لغرض بلاغي، وهي (هل ولو ولعلّ)، وقد ينشأ بأفعال مخصوصة مثل: تمنّى، أمل، ومشتقاتهما"(٥)، ويُعَدُّ التمني أقل الأساليب الطلبية ورودا في شعر الشاب الظريف؛ حيث استعمله (ثلاث عشرة) مرة، وردت على النحو الآتي:

م	أداة التمني	مجموع استعمالها	النسبة
١	**ليت**	٩	%٦٩.٢
٢	**لو**	٢	%١٥.٤
٣	**الأفعال الدالة على التمني**	٢	%١٥.٤
**	**المجموع**	**١٣**	**%١٠٠**

---

(١) سورة البقرة، آية٢١٧.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج١٥، ص٢٩٤.

(٣) علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٩م، ص١١١.

(٤) علوم البلاغة، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣م، ص٣٠٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٠٣ – ٣٠٤.

وقد تمنى الشاعر بليت، ولو[1]، ومن تمنيه بـ(ليت) قوله:

فَلَيْـتَ كُـلَّ مُرِيـبٍ غَـابَ عَاتِبُـهُ فِـدَاءُ كُـلِّ بَـرِيءِ العِـرْضِ مَعْتُـوبِ

وَلَيْـتَ أَنِّـي لَـمْ أُدْفَـعُ إِلَـى زَمَـنٍ أَلْقَـى الأُسُـودَ بِـهِ طَـوْعَ الأَرَانِيـبِ[2]

استعمل الشاعر أداة التمني (ليت) في صدر بيتيه متمنيا بالأولى: أن يفتدي كلَّ ملومٍ بريءٍ عرضه بكل ذي ريبة لا لائم له، كما تمنى بالثانية: ألا يعيش إلى زمن تسود فيه الأرانب وتقوى على الأسود بل وتذلها.

وقد لجأ الشاعر إلى ضرورة شعرية في قوله: (الأَرَانِيب) حيث أشبع حركة الكسر في نون الكلمة فنشأ عنها الياء، إذ الأصل: (الأَرَانِب) لكنه أشبع للضرورة الشعرية، ومثله قول الشاعر:

تَنْفِـي يَدَاهَا الحَصَـى فِـي كُلِّ هَاجِرَةٍ نَفْـيَ الـدَّرَاهِيمِ تَنْقَـادُ الصَّـيَارِيفِ[3]

ومن التمني بـ(ليت) أيضا قوله:

لَيْـتَ اللَّيَـالِيَ أَحْلامًـا تَعُـودُ لَنَـا فَرُبَّمـا قَدْ شَفَى دَاءَ الهَوَى الحُلُـمُ[4]

تمنى الشاعر أن لو كانت الليالي كلها أحلاما، معللا ذلك بكون الأحلام قد تذهب داء الحب الذي يعتصر قلبه، وقد عمد الشاعر إلى التقديم والتأخير للتعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها من معاناته لفرط عشقه، حيث قدم المفعول به (دَاءَ الهَوَى) على الفاعل (الحُلْمُ).

وقوله:

أَيُّهَـــا الصَّـــابِرُ عَنِّـــي لَيْتَنِـــي أُعْطِيـــتُ صَـــبْرَكْ[5]

ينادي الشاعر محبوبه الذي يقوى على فراقه ويصبر على بعده، متمنيا أن لو أُعطي مثل صبره فيقدر على تحمل فراقه.

---

(١) أشرنا إلى مجيء (هل) للتمني ضمن الاستفهام. انظر: ص٥٠.

(٢) الديوان، ص٨٤ – ٨٥. مُرِيب: ذَا رِيبةٍ، الرِّيبةُ والرَّيبُ الشَّكُّ.

(٣) (نُسب هذا البيت للفرزدق في أكثر كتب اللغة والأدب وليس في ديوانه). شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان بن سعيد الحميري اليمني (ت: ٥٧٣هـ)، تحقيق: د. حسين بن عبد الله العمري وآخرين، دار الفكر المعاصر، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م ، ج٤، ص٢٠٧٥. الهاجِرَةُ: نِصْفُ النَّهَارِ عِنْدَ زَوَالِ الشَّمْسِ إِلى الْعَصْرِ، وَقِيلَ فِي كُلِّ ذَلِكَ: إنه شِدَّةُ الْحَرِّ، وَقِيلَ: هُوَ نِصْفُ النَّهَارِ عِنْدَ اشْتِدَادِ الْحَرِّ. النقْدُ والتَّنْقادُ: تمييزُ الدراهِمِ وإِخراجُ الزَّيْفِ مِنْهَا. الصَّيَارِيفُ: الصَّرَّافُ والصَّيْرَفُ والصَّيْرَفِيُّ: النقّادُ مِنَ المُصارفةِ وَهُوَ مِنَ التَّصَرُّفِ.

(٤) الديوان، ص٢٩٧.

(٥) الديوان، ص١٦١.

ومن استعماله (لو) متمنيا به قوله:

إِذَا قَـــاتَلَتْنِي عُيُـــونُ الظِّبَـــا فَــوَا فَرَحِــي لَــوْ بَلَغْـتُ الأَمَــلْ(١)

تمنى الشاعر بلوغ الأمل بمقاتلة عيون الظباء إياه وبتحقق ذلك تكتمل فرحته ويعظم سروره، وقد لجأ الشاعر إلى عنصر التشخيص؛ محاولة منه لتقريب المعنى إذ صور عيون الظباء بفوارس تقاتل وتفتك بخصومها.

وقوله أيضا:

لَــوْ كُنْــتُ أَمْلِــكُ خَــدَّهُ أَفْنَيْتُــهُ بِـــاللَّثْمِ أَوْ أَذْبَلْــتُ وَرْدَ جَمَالِـــهِ(٢)

ومن استعماله الأفعال الدالة على التمني قوله:

قُضَـاةَ الحُسْنِ مـا صُـنْعِي بِطـرْفٍ تَمَنَّـــى مِثْلَـــهُ الرَّشَـــأُ الرَّبِيـــبُ(٣)

استعمل الشاعر الفعل (تمنى) مظهرا به جمال محبوبه هذا الذي تمنى ولد الظبية أن يكون له طرف كطرفه مع ما هو عليه من جمال العيون وكحلها، وقد صور الشاعر الظبي بشخص يتمنى ويطلب على سبيل الاستعارة.

وقوله:

أَتَمَنَّـــاكَ كُلَّمـــا سَـــارَ بَـــرْقٌ لَـيْسَ مِثْلـي وَجْدًا علـى التَّحْقِيـقِ(٤)

يتضح مما سبق أن الشاعر قد نوَّع في ألفاظ التمني وصيغه، فلم يقتصر على صيغة واحدة بل وَظَّفَ صيغا أصلية، وأخرى غير أصلية.

ولقد ترددت أساليب الإنشاء (غير الطلبية) في كثير من شعره، وهذه الظاهرة بالفعل كانت لافتة للنظر؛ مما دفع بنا للكشف عنها، ويمكن إيضاح ذلك من خلال ما يأتي:

---

(١) الديوان، ص٢٨٦.

(٢) الديوان، ص٢٧٤.

(٣) الديوان، ص٤٠. الرَّشَأُ: الظَّبْيُ إِذَا قَوِيَ وتَحرّك ومشَى مَعَ أُمِّه، وَالْجَمْعُ أَرْشاءٌ. الرَّبِيبُ: الكَافِلُ وَهُوَ زَوْجُ أُمّ الْيَتِيمِ كأَنه كَفَل نَفَقَةَ الْيَتِيمِ.

(٤) الديوان، ص٢٣٥.

١- أسْلُوبُ القَسَمِ

من الأساليب التي وردت في الشعر العربي وهو بمثابة قرينة تجلي المعتم، وتبعد ما يراود المتلقي من شك ويعد توكيدًا للحالة الشعورية للفرد، إذ هو: "يَمِين يُقسِم بهَا الحَالِف؛ ليؤكد بهَا شَيْئا يُخبر عَنهُ من إيجَاب أَو جحد"(١).

وقد وجد الشعراء في القسم توكيدا للمعاني التي تناولوها في أشعارهم وإظهارا لإصرارهم وإبرازا للصور التي سعوا إلى رسمها، إذ هو "جملَة يُؤَكد بهَا جملَة أُخْرَى فالجملة المؤكَّدة هِيَ المُقْسَم عَلَيْهِ وَالجُمْلَة المؤكِّدة هِيَ القسَم وَالِاسْم الَّذِي يدْخل عَلَيْهِ حرف القسَم هُوَ المُقْسَم بِهِ، مِثَال ذَلِك: أحلِف بِاللَّه أَن زيدا قَائِم. فقولك إِن زيدا قَائِم هِيَ الجُمْلَة المُقسم عَلَيْهَا، وقولك أحلِف بِاللَّه هُوَ القسَم الَّذِي وكَّدت بِهِ أَن زيدا قَائِم، والمُقسَم بِهِ اسْم الله عز وَجل"(٢).

وقد تصدر أسلوب القسم الأساليب غير الطلبية في شعر الشاب الظريف، واستخدم فيه شاعرنا ألفاظا متعددة، كالقسم بلفظ الجلالة مقرونا بالواو أو الباء أو التاء، والقسم بعمره وشبابه وتمايل الأغصان، كما استعمل ألفاظا أخرى للقسم فأقسم بحق محبوبيه وبحياتهم وبحبهم وبأوصافهم إلى غير ذلك من الأيمان، ومن استعماله القسم بلفظ الجلالة(٣) قوله:

فَوَاللَّهِ لَمْ أُطْلِقْ لِغَيْرِكَ مُهْجَتِي ... غَرَامًا وَلَمْ أَمْنَحْ سِوَاكَ وِدَادِي

بِعَيْشِكَ نَبِّهْ نَاظِرَيْكَ لَعلَّهَا ... تَرُدُّ عَلَى طَرْفِي لَذِيذَ رُقَادِي(٤)

يقسم الشاعر لمحبوبه مؤكدا له أنه لم يهب غيره حبه أو يمنحه وداده، ويستحلفه بحياته ألا يغض الطرف عنه عساه ينعم بلذيذ الرقاد، وقد لاذ الشاعر بالقسم بلفظ الجلالة؛ ليصل إلى

---

(١) المخصص، أبو الحسن بن سيده المرسي (ت٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٦م، ج٤، ص٧١.

(٢) المصدر نفسه، ج٤، ص٧١.

(٣) أقسم بلفظ الجلالة – كثيرا – وأتى به مقرونا بـ(الواو أو الباء أو التاء)، ومن ذلك قوله: (الديوان، ص١٩٧).

مُذْ غِبتَ مدامعي بخدِّي انسَكَبَتْ ... والله وجفنُ مُقلتِي ما غَمَضَا

وقوله: (الديوان، ص٢٣١).

بِاللَّهِ يا رَاقِدَ الأَجْفَانِ رِقَّ على ... ذِي نَاظِرٍ لم يَزَلْ هَمٌّ يُؤَرِّقُهُ

وقوله: (الديوان، ص٢٢٢).

تاللَهِ لَمْ أَتَوقَّ فِي وَجْدِي وَقَدْ ... نَادَى هَوَاكَ جَوىً وَلَمْ أَتوقَّفِ

(٤) الديوان، ص١٣٦.

غايته مزيلا به ما يراود نفس محبوبه من شكوك، كما أقسم بحياة محبوبه تقربا وإظهارا لشدة التعلق.

ويقسم بـ(العُمْر)[١] فيقول:

لَعَمْري لَقدْ حَاولْتَ مُمْتَنِعًا صَعْبًا تَهِـيمُ بِبَـدْرٍ ثُـمَّ تَرْجُـو لَــهُ قُرْبَـا[٢]

صور الشاعر محبوبه رفعة وبعد منال بالبدر، مقسما بعمره؛ ليؤكد استحالة ما يصبو إليه وصعوبته.

ويقسم (بحياة محبوبِيه)[٣] فيقول:

وَحَيـاتِكُمْ لا حُلْتُ عَنْكُمْ فِـي الهَـوَى وَإِذَا حَلَفْـــتُ بِحَقكُـــمْ لَا أَحْنُـــثُ[٤]

يقسم الشاعر بحياة محبوبيه مؤكدا لهم عدم تحوله عن حبهم، مظهرا صدق حبه وشدة تعلقه بكونه لا يحنث بالحلْف بحياتهم.

وقال أيضا:

قُلْ لِـي بِعَيْشِكَ هَلْ عَلـى هَذا الجَفَا تَبْقَـى قُلُـوبٌ أَوْ تَـدُومُ عُقـولُ[٥]

يستحلف الشاعر محبوبه بحياته ويسأله: هل يمكن لقلبه أن يبقى نابضا أو يسلم عقله من الخبل بعد هجره، وكأنه يستعطفه بسؤاله ويتقرب إليه بقسمه.

---

(١) ومن القسم بلفظ (العمر) أيضا قوله: (الديوان، ص١٧٦).

لَعَمْـــرُكَ لَــــمْ أَدُرْ بِالشّـــرْبِ إِلَّا عَلَــــى كَلِفِــــي بِتَقْبِيــــلِ الثُّغُــــورِ

وقوله: (الديوان، ص٢٣٤).

لَعَمْـــرُ أَبِيـــكَ مـــا اجْتَمَعَـــا لِمَعْنـــىً سِـــوَى مَعْنَـــى القَطِيعَـــةِ وَالفِـــراقِ

(٢) الديوان، ص٣٥٩.

(٣) استعمل الشاعر صورا متعددة للقسم بلفظ (الحياة)، ومن ذلك قوله: (الديوان، ص١٠٥).

وَحَيَـــاةِ هَـــوَاكَ طَلَّـــقَ النَّـــوْمَ ثَـــلَاثَ مَـــنْ تَهْجُـــرُهُ فَـــلَا تَسَـــلْ كَيْـــفَ يَبَـــاتْ

وقوله: (الديوان، ص٣٤٤).

وَحَيـــــــاةِ وَجْهِــــــكَ لَا سَــــــلَا عَنْــــــكَ المُحِــــــبُّ وَلا نَــــــوَى

(٤) الديوان، ص١٠٦.

(٥) الديوان، ص٢٤٨.

ويقسم (بحق محبوبه وأبيه) فيقول:

إِذَا مــا رَأَتْ عَيْنِــي جَمالَــكَ مُقْـبِلًا ... وَحَقِّكَ يا رُوحي سَكِرْتُ بِلاَ شُرْبِ(١)

يقسم الشاعر بحق محبوبه متبعا قسمه بوصفه أنه روحه،وأنه متى ما رآه مقبلا أصابه سكر بلا شرب، وهو بهذا يعبر عن شدة جمال محبوبه، وقد أبرز التصوير الاستعاري المعنى المقصود. ويقول:

لَـــمْ يَكْسِـــني بُـــرْدُ الضَّـــنَا ... وَأَبيــــــــــكَ إِلَّا بَـــــــــــرْدُهُ(٢)

ويقسم (بأسنان محبوبه وشفاهه) فيقول:

أَمَــا وَلآلٍ مِــن شَــتِيتِ ابْتِسَــامِهِ ... وَمَــا خُــطَّ فِــي يَاقُوتِــهِ مِــن زَبَرْجَــدِ

لَقَـدْ بَـاتَ يُجْـرِي لُؤْلُـؤًا فَـوقَ عَنْـدَمٍ ... كَمَا بِتُّ أُجْرِي عَنْدَمًا فَوْقَ عَسْجَدِ(٣)

ويقول:

فَـلَا وَلَمَـاهُ العَـذْبُ لا كُنْـتُ نَاقِضًـا ... عُهُــودَ هَــوَاهُ لَا وَلَا نَاسِــيًا قَــطُّ(٤)

ويقسم (بالمعالي) فيقول:

أَمَــا وَالمعَــالِي وَالأَمِيــرِ وَإِنَّنِــي ... لأُقْسِــمُ فِيــهِ صَــادِقًا لَسْــتُ أَكْــذِبُ

لَقَـدْ قَلَّـدُوني فَـوْقَ مَـا لَا أُطِيقُــهُ ... وَقَــدْ قَلَّــدُوني فَــوْقَ مَــا أَتَطَلَّــبُ(٥)

ويقسم بتمايل الأغصان، وتلفت الظباء، وخال محبوبه وصدغه كوسيلة لإبراز صفات محبوبه فيقول:

أَمــا وَتَمايُــلِ الغُصْــنِ النَّضــيرِ ... وَحُسْــنِ تَلفُّــتِ الظَّبْــيِ الغَريــرِ

وَخَــالٍ عَمَّــهُ فــي الخَــدِّ حُسْــنٌ ... يَجُــول بِصَــفْحَةِ الخَــدِّ الحَرِيــري

---

(١) الديوان، ص٩٣.

(٢) الديوان، ص١٢٨. الضَّنَا: المرضُ. وضَنِيَ الرجلُ، إِذَا كَانَ به مرضٌ مُخامرٌ.

(٣) الديوان، ص١٣٩. اليَاقُوت: حجر من الْأَحْجَار الْكَرِيمَة وَهُوَ أَكثر الْمَعَادِن صلابة بعد الماس ويتركب من أكسيد الألمنيوم ولونه فِي الْغَالِب شفاف مشرب بالحمرة أَو الزرقة أَو الصُّفْرَة وَيسْتَعْمل للزِّينَة، واحدته أَو الْقطعَة مِنْهُ ياقوته(ج) يَوَاقِيت. زَبَرْجَد: حجر كريم يشبه الزمرد وَهُوَ ذُو ألوان كَثِيرَة أشهرها الْأَخْضَر الْمصْرِيّ والأصفر القبرصي. عَنْدَم: العَنْدَمُ شَجَرٌ أَحمر. وَقِيل: العَنْدَمُ دمُ الغَزال بِلِحاء الأَرْطى يُطْبَخَانِ جَمِيعًا حَتَّى يَنْعَقِدَا فَتَخْتَضِب بِهِ الْجَوَارِي. العَسْجَدُ: الذَّهَبُ؛ وَقِيلَ: هُوَ اسْمٌ جَامِعٌ لِلْجَوْهَرِ كُلِّهِ مِنَ الدُّرِّ وَالْيَاقُوتِ.

(٤) الديوان، ص٢٠٠. اللَّمَى: سُمْرة الشفتين، وَقِيلَ: شَرْبة سَوادٍ، وَقِيلَ: اللَّمْيَاء مِنَ الشِّفاهِ اللطِيفةُ القليلةُ الدَّمِ.

(٥) الديوان، ص٥٣.

وَصُــدْغٍ قَــدْ حَكَــى لمَّــا تَبــدَّى … خَيــالَ الــرَّوْضِ فــي صَـفْوِ الغَـدِيرِ
لَقَــدْ نَشَــطَتْ لَوَاحِظُـــهُ لِقَتْلِـــي … بِعَــزْمٍ وَهـــي تُوصَــفُ بِـــالفُتُورِ[1]

ويعطي الشاعر صورة أخرى تنوعت فيها ألفاظ القسم وتعددت، وذلك في قوله:

يَمينًـــا بِطِيـــبِ شَـــبابِ الزَّمـــانِ … غَـــداةَ الشـــبابِ وَنَيْــلِ الأمـــاني
ويُـــرْدِ الشّـــبابِ وَبَـــرْدِ الشـــرابِ … وَوَصْــلِ الكِعَـــابِ وَظِـــلِّ الأَمَـــانِ
وَروحِ الجِنَــــانِ وَراحِ الـــــدّنَانِ … غَـــداةَ التَّعطُّـــفِ مِـــنْ خَيْـــزُرَانِ
وَمَـــا رَقّ مِـــنْ نَسَـــماتِ الصَّـــبا … وَمَـــا رَاقَ مِـــنْ نَغَمـــاتِ المَثَـــاني
وكُـــلّ رَشًـــا فـــاتِرِ المُقْلَتَـــيْنِ … تَكَـــوَّنَ بَـــدْرًا عَلَـــى غُصْــنِ بـــانِ
أَلِيّـــةُ بَـــرٍّ قَشـــيبِ العُلـــى … رَحيــبِ الفنــاءِ خَصــيبِ المَجَــانِي
أَبـــيِّ الإبَـــاءِ وَفـــيِّ الوَفـــاءِ … سَـــنِيِّ السَّـــناءِ مُبـــينِ البَيَـــانِ
لَأَسْـعَى إِلَــى المَجْــدِ أَسْــمُو بِــهِ … عَلَــى رَوْقِ عَــزٍّ مَكِــينِ المَكَــانِ[2]

فالشاعر يوظِّفُ القَسَمَ لبيانِ موقفِهِ ويوضحه للآخرين، إذ يشعرُ أنَّ ثمَّةَ من لا يصدِّقه أو يراه متخاذلا أو ضعيفا، فالقسم يمنحُ الشاعرَ توكيدا وصدقا لما يقول وما يذكر من أسباب يظهر فيها موقفه، والخبر إذا أُكِّد إنما يلقي للشاك أو المتردد في قبوله أو تصديقه.

يتضح مما تقدم، تنوع أساليب القسم في شعر الشاب الظريف، إذ استطاع توظيفها لخدمة أغراضه الشعرية وهذا ما تبين من استعماله لألفاظ القسم المتعددة.

---

(١) الديوان، ص١٧٣. الغَرِيرُ: هُوَ الشَّابَّ الْحَدِيثُ الَّذِي لَمْ يُجرِّب الأُمور، والغِرّة الْجَارِيَةُ الْحَدِيثَةُ السِّنِّ التي لم تجرِّب الأُمور وَلَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ مَا يَعْلَمُ النِّسَاءُ مِنَ الحُبِّ. الغَديرُ: الْقطعَة من المَاء يغادرها السَّيْل. و(عِنْد الجغرافيين) النَّهر الصَّغِير. الفُتُورُ: فَتَر فتورا: لَان بعد شدَّة أَو سكن بعد حِدة ونشاط، وَأَفْتَر: ضعفت جفونه فانكسر طرفه.

(٢) الديوان، ص٣٣٣ – ٣٣٤. الكِعَابُ: كَعبَت الفتاة كعوبا نهد ثديها فَهِيَ كعاب وكاعب. الرَّاحُ: الْخمر. الدِّنَانُ:(ج) الدَّنّ وهو: وعَاء ضخم للخمر وَنَحْوهَا. الخيزران: كل عود لين وجنس نباتات من الفصيلة النجيلية لين القضبان أملس العيدان. القشيب: الْجَدِيد أَو النَّظِيف، وَسيف قشيب أي: حَدِيث الْعَهْد بالجلاء. المَجَانِي: (ج) مَجْنِيَ وهو مَا جني لساعته من كل ثَمَر. أَبَى عَليّ إباء وإباءة: استعصى وَالشَّيْء كرهه وَلم يرضه، وَيُقَال لَهُ نفس أبيَّة ذَات ترفع. سَنِيَ سنا وسناء: ارْتَفع وَصَارَ ذَا سناء ورفعة وَقدر فَهُوَ سَنِيّ وَهِي سنية. الرَّوْقُ: من كل شَيْء مقدمه وأوله يُقَال روق الْمَطَر وروق الْجَيْش وروق الْبَيْت وروق الشَّبَاب.

٢- أسْلُوبُ التَّعَجُّب

وهو أسلوب يعكس استغراب المتكلم ودهشته لأمر ما، وهذا الاستغراب وتلك الدهشة إما لاستعظام هذا الأمر أو استهجانه، إذ التعجب يُستعمل على وجهين: "أَحَدُهُمَا مَا يَحْمَدُهُ الفَاعِلُ وَمَعْنَاهُ الِاسْتِحْسَانُ وَالإِخْبَارُ عَنْ رِضَاهُ بِهِ، وَالثَّانِي مَا يَكْرَهُهُ وَمَعْنَاهُ الإِنْكَارُ وَالذَّمُّ لَهُ"(١).

وقد عرّفه اللغويّون بأنه: "شعور داخلي تنفعل به النفس حين تستعظم أمرًا نادرًا، أو لا مثيل له؛ مجهولَ الحقيقة، أو خفيَّ السبب"(٢).

وللتعجب صيغ قياسية تتمثل في صيغتين: (ما أفعله – أفعل به)، ولم يستعمل الشاب الظريف الصيغة الثانية، أما الصيغ السماعية فكثيرة لا تحصى وهي متروكة للذوق البلاغي والقدرة على تميز أنماط الكلام، وقد وردت هذه الصيغ السماعية بكثرة في شعر الشاب الظريف، ومن استعماله الصيغ القياسية (ما أفعله) قوله:

تَبَارَكَ اللَّهُ مَا أَحْلاكَ فِي نَظَرِي وَجَلَّ خَالِقُ هَذَا المَنْظَرِ البَهِجِ(٣)

يقدس الشاعر الله تعالى إذ أودع محبوبه هذا الحسن والجمال، ويعظمه بما أفاض عليه بهذا المنظر النضر، مستعملا أسلوب التعجب(مَا أَحْلاكَ)؛ لإظهار دهشته من حسنه الفائق وسحره الرائق.

وقوله:

قَدْ حُزْتَ مَلَاحَةً وَلُطْفًا وَحَيَا مَا أَسْعَدَ مَنْ أَنْتَ لَهُ مَعْشُوقُ(٤)

يصف الشاعر محبوبه بامتلاكه عِرق الملاحة واللطف والحياء ولعله ترتيب قصده الشاعر؛ فمحبوبه مع حسنه ورقته عفيف لا يباهي بحسنه ولا يتثنى بلطفه، مظهرا تعجبه بسعد من صار عاشقا لهذا الحسن وهذه الرقة المكسوة بثوب الحياء، وفي المثالين السابقين نجد أن الشاعر قد استعمل أسلوب التعجب القياسي بأركانه تامة – دون زيادة أو نقص – متمثلة في: (ما التعجبية + فعل التعجب + المتعجب منه).

---

(١) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، أحمد بن محمد بن علي الفيومي (ت٧٧٠هـ)، تحقيق: د. عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٤٢٧ه، ج٢، ص٣٩٣.

(٢) النحو الوافي، د. عباس حسن، ج٣، ص٣٣٩.

(٣) الديوان، ص١٠٩. البَهِج: البَهْجَةُ: الحُسْنُ، يُقَالُ: رَجُلٌ ذُو بَهْجَةٍ. والبَهْجَةُ: حُسْنُ لَوْنِ الشَّيْءِ ونَضَارَتُه.

(٤) الديوان، ص٢٣٠. المَلَاحَةُ: مَلُحَ الشَّيْء ملاحة بهج وَحسن منظره فَهُوَ مليح (ج) ملاح.

أما قوله:

مَنْ لِـي بِـهِ رَقَّ مَعْنـىً فِيـهِ رَوْنَقُـهُ   مَـا كَـان أَكْمَلَـهُ لَـوْ صَـحَّ مَوْثِقُـهُ(١)

يصف الشاعر محبوبه وقد رقّ بهاءً وإشراقا غير أنه لم يفِ بعهوده، ولو صان عهده لم يُدان بالكمال، فنجد أن الشاعر قد استعمل أسلوب التعجب في قوله: (مَا كَان أَكْمَلَهُ) مظهرا تعجبه من كمال خصال محبوبه في حال حفظه العهود، وقد فصل بين ما التعجبية وفعل التعجب بكان الزائدة.

ومثله قوله:

يَـا حَبَّـذَا نَهْـرَ القَصِـيرِ وَمَغْرِبَـا   وَنَسِـيمَ هَاتِيـكَ المَعَـالِمِ والرُّبَـا

وَسَـقَى زَمانًـا مَـرَّ بـي فـي ظِلِّهـا   مَـا كَـانَ أَعْذَبَـهُ لَـديَّ وأَطْيَبَـا(٢)

يتحدث الشاعر عن حنينه إلى دمشق ونهر القصير بها وغروب الشمس به ونسيم معالمها العليل وروابيها، ويدعو بالخير إلى ذاك الزمن الذي قضّاه في ظلالها، متعجبا من عذوبة هذا الزمن وطيبه، ونجد أن الشاعر قد فصل بين ما التعجبية وفعل التعجب بكان الزائدة في قوله: (مَا كَانَ أَعْذَبَهُ)، كما حذف المتعجب منه في قوله: (وأَطْيَبَا) والأصل: (وَأَطْيَبَه)، وإنما جاز حذف المتعجب منه؛ لدلالة ما قبله عليه، وهو شائع في الشعر العربي، ومثله قول امرئ القيس:

أَرَى أُمَّ عَمْـرٍو دَمْعُهـا قَـدْ تَحَـدَّرا   بُكَـاءً عَلَى عَمْرٍو وَمَا كَـانَ أَصْبَرَا(٣)

أي: (وَمَا كَانَ أَصْبَرَها)، ومن حذف المتعجب منه أيضا في شعر الشاب الظريف قوله:

غَرامِـيَ فِـيكمْ مَـا أَلَـذَّ وأَطْيَبـا   وَأَهْلًا بِسُقْمِي مِنْ هَواكُم وَمَرْحَبا(٤)

نجد أن الشاعر قد حذف المتعجب منه في قوله: (مَا أَلَذَّ وأَطْيَبا)، والأصل: (مَا أَلَذّه وأَطْيَبه)، وإنما حُذف المتعجب منه؛ لدلالة ما قبله عليه.

---

(١) الديوان، ص٢٣٠. الرَّوْنَقُ: مَاءُ السَّيْفِ وصَفاؤه وحُسنه. ورَوْنَقُ الشَّبَابِ: أَوّله وَمَاؤُهُ، وَكَذَلِكَ رَوْنَقُ الضُّحى. يُقَالُ: أَتيته رَوْنَقَ الضُّحَى أَي أَوَّلها.

(٢) الديوان، ص٦٨. الرُّبَا: كلُّ مَا ارْتَفَعَ مِنَ الأَرض ورَبا، وَقِيلَ: الرَّوَابِي مَا أَشْرَف مِنَ الرَّمْلِ.

(٣) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: الخامسة، (د.ت)، ص٦٩.

(٤) الديوان، ص٦٦.

ومن التعجب السماعي في شعر الشاب الظريف قوله:

فَلِلَّـــــه دَرَّكِ مِـــــــنْ لَيْلَــــــةٍ   تُعَـــادِلُ أَرْواحَنـــا بَـــلْ أجـــلْ[1]

يتعجب الشاعر من ليلة أمضاها مع محبوبه يقطف من حسنه ما طاب ومن حديثه ما رق، وهي ليلة تعادل الروح نفاسة بل أجل، وقد استعمل الشاعر أسلوب التعجب السماعي في قوله: (فَلِلَّه دَرَّكِ).

وهو أسلوب شاع في ألسنة العرب واستعملته؛ لإظهار الممدوح في صفات تفوق البشر فقالوا: (لِلَّه دَرّ فلان)، ولعل السبب في قولهم هذا "هو ما يدعيه القائل من أن اللبن الذي ارتضعه البطل في صغره ونشأ عليه وترعرع لم يكن لبنًا عاديًا كالمألوف لنا، وإنما هو لبن خاص أعده الله لهذا البطل في طفولته؛ لينشأ نشأة ممتازة، ويشب عظيمًا، فنسب اللبن لله – ادعاءً –؛ ليكون من وراء ذلك إظهار الممدوح في صفات تفوق صفات البشر وكأنه ليس منهم، فهو أسمى وأرقى؛ للعناية الإلهية التي خصته برعايتها[2].

ومن التعجب السماعي أيضا قوله:

عَجَبِــي لِثُعبــانٍ يَجُــولُ عَلــى نَقَــا   أَرْدَافِــهِ فِــي الحُــبِّ كَيْـفَ حَـوَانِي[3]

يعجب الشاعر من شعر محبوبه وقد أشبه الثعبان في حركته ومرونته إذ يتدلى على أرداف كَكُثبان الرمال الناعمة، كيف أمكنه أن يأسره في حبه؟!، ومن هنا نجد أن الشاعر قد لجأ إلى التعجب السماعي عن طريق المصدر (عَجَبِي)، والاستفهام المقصود منه التعجب في قوله: (كَيْفَ حَوَانِي).

---

(١) الديوان، ص٢٨٦.

(٢) النحو الوافي، د. عباس حسن، ج٢ ، ص٢٢. ومن هذا الأسلوب في شعر الشاب الظريف قوله: (الديوان، ص٣٠٩).

للَّـــــهِ كِفْتِــــيّ أَطـــــاعَ صَــــبَابَتي   فيــــه الفُــــؤادُ وَخَــــالَفَ اللُّوّامــــا

وقوله: (الديوان، ص٣٢٤).

فَيَـــــا لِلَّـــــــهِ نَحْـــــوِيّ   جَمِيــــــعُ حَدِيثِــــــهِ لَحْــــــنُ

(٣) الديوان، ص٣٣٠. النَّقَا: الكثيبُ مِنَ الرَّمْلِ، والنَّقَا مِنَ الرَّمْلِ: القطعةُ تَنْقاد مُحْدَوْدِبةً. أَرْدَافٌ:(ج) رِدْفُ، وردْفُ كُلِّ شَيْءٍ: مؤخَّرُه. والرِّدْفُ: الكَفَلُ والعجُزُ، وَخَصَّ بَعْضُهُمْ بِهِ عَجِيزَةَ المرأَة.

ومثله أيضا قوله: (الديوان، ص٥٠).

عَجَبِـــي مِـــنْ قَـــوِيمِ قامَتِـــكَ الهَيْـــ   ـــفَاءِ قَـــاسٍ وَقِيـــلَ عَنْـــهُ رَطِيـــبُ

وقوله:

أَحْلى مِنَ الشَّهْدِ مَنْ هَوِيْتُ وكَمْ ... شُقَّتْ بِهِ فِي الهَوى مَراراتُ
وَكَيْفَ لاَ تُسْتَطاب رِيقَتُهُ ... وثَغْرُهُ سُكَّرُ سُنَيْناتُ[1]

وفي بيان مفهوم كلمة (سُنَيْنَات) أشار المحققان: إلى أنه لا وجود لهذه الكلمة في معاجم اللغة، ولعلها اسم حلوى كانت موجودة في بلاد الشام حينها[2]، إلا أننا نرى أن السُّنَيْنَات: تصغير سَنِين، "والسَّنِينُ: ما يَسقُطُ من المِسَنِّ أَو الحَجَر إِذا حَكَكتْهُ"[3]، فكأن الشاعر قصد أن ريق محبوبه حُبيباتٌ صغيرة من السكر مذابة يرتشفها حين يقبله، ويبدو هذا المعنى أكثر وضوحا إذا افترضنا التقديم والتأخير في: (سُنَيْنَات) على سبيل الإضافة فقلنا: (وثَغْرُهُ سُنَيْناتُ سُكَّر).

٣- أسْلُوبُ الرَّجَاء

أحد أساليب الإنشاء غير الطلبية، ويختلف التمني عن الترجي "والفرق بينه وبين الترجي، أنّه يدخل المستحيلات والترجي لا يكون إلّا في الممكنات"[4].

وأفعال الترجي هي: "عسى، حرى، اخلولق، وعسى أكثرها شيوعا"[5]، وإنما سميت بذلك؛ لأنها "وضعت للدلالة على رجاء الخبر"[6]، ويعد الرجاء أقل الأساليب الإنشائية غير الطلبية ورودا في شعر الشاب الظريف، فلم يستعمل إلا في مواضع محدودة ومن ذلك قوله:

لِي مِنْ ذُنُوبِي ذَنْبٌ وَافِرٌ فَعَسَى ... شَفَاعة مِنكِ تُنْجيني مِنَ اللَّهَبِ[7]

يقر الشاعر بعظم ذنبه ويستجير بشفاعة النبي﴿ﷺ﴾؛ علَّها تنجيه من عذاب جهنم، وبرجائه هذا يدل على وجهته الإسلامية وإيمانه بشفاعته﴿ﷺ﴾ لأمته يوم القيامة، وفيه إشارة إلى حديث النبي﴿ﷺ﴾ فيما رُوي عن أبي هريرة ﴿رضي الله عنه﴾ أنه قال: قال رسول الله﴿ﷺ﴾: "لِكُلِّ نَبِيٍّ دَعْوَةٌ

---

(١) الديوان، ص٩٧.

(٢) (الديوان: تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٧٥ – الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص٩٧).

(٣) المعجم الوسيط، ص٤٥٦.

(٤) أساليب بلاغية، أحمد مطلوب الرفاعي، ص١٢٦.

(٥) علوم البلاغة، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، ص٣١١.

(٦) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، نور الدين الأُشْمُوني(ت٩٠٠هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٨م، ج١، ص٢٧٣.

(٧) الديوان، ص٧٥.

مُسْتَجَابَةٌ، فَتَعَجَّلَ كُلُّ نَبِيٍّ دَعْوَتَهُ، وَإِنِّي اخْتَبَأْتُ دَعْوَتِي شَفَاعَةً لِأُمَّتِي يَوْمَ القِيَامَةِ، فَهِيَ نَائِلَةٌ إِنْ شَاءَ اللهُ مَنْ مَاتَ مِنْ أُمَّتِي لَا يُشْرِكُ بِاللهِ شَيْئًا"[1]، وقد لجأ الشاعر إلى تقديم الخبر في صدر البيت؛ للاهتمام به، كما نكَّر الذنب؛ للتعظيم إضافة إلى وصفه بالوفرة.

وقوله:

لا تُخْفِ ما صَنَعَتْ بِكَ الأَشْواقُ وَاشْرَحْ هَواكَ فَكُلُّنَا عُشَّاقُ

فَعَسى يُعينُكَ مَنْ شَكَوْتَ لَهُ الهَوى فِي حَمْلِهِ فالعَاشِقُون رِفَاقُ[2]

يخاطب الشاعر رفيقه ألا يُخف ما في صدره من لوعة الشوق، وأن يفصح عن هواه فكلاهما في العشق سواء، طالبا منه أن يشكو ما يختلج في صدره من ألم الهوى لعاشق مثله؛ علَّه يعينه في رفع ألمه فالعاشقون رفاق، وقد استعمل الشاعر الفعل (عسى)؛ ليدل على إمكانية تحقق غرضه.

وقوله:

يَامَنْ هَجَرُوا طَرْفِي مُحِبُّوهُ كَرىً بِاللهِ عَسَى الخَيَالُ أَنْ يَطْرُقَهُ[3]

ينادي الشاعر أحبابه وقد هجروه بعد وصل راجيا أن يطرق خيالهم طرفه، مصورا الخيال بضيف يطرق باب مضيفه، وللتأكيد على شوقه وشدة تعلقه؛ لجأ إلى القسم في قوله: (بالله).

ومنه أيضًا قوله:

قِفْ بالرَّكَائِبِ أَوْ سُقْها بِتَرْتِيبِ عَسَى تَسِيرَ إِلَى الحيِّ الأَعَارِيبِ[4]

ومن الترجي في شعره بواسطة (لعلَّ) – وهو نادر – قوله:

بِعَيْشِكَ نَبِّهْ نَاظِرَيْكَ لَعلَّها تَرُدُّ عَلَى طَرْفِي لَذِيذَ رُقَادِي[5]

❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊❊

(١) المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله، مسلم بن الحجاج النيسابوري(ت٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج١، ص١٨٩.

(٢) الديوان، ص٢٢٥.

(٣) الديوان، ص٢٣٤. الكَرَى: النَّوْمُ. والنُّعَاسُ. الطَّرْقُ: الضَّرْبُ، وَمِنْهُ سُمِّيَتْ مِطْرقَة الصَّائِغِ وَالْحَدَّادِ؛ لأَنه يَطْرقُ بِهَا أَي: يَضْرِبُ بِهَا.

(٤) الديوان، ص٨٠.

(٥) الديوان، ص١٣٦.

المَبْحَثُ الثَّانِي: الحُقُولُ الدلَالِيَّةُ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

تَوْطِئَةٌ:

●- إِطْلَالَةٌ حَوْلَ مَفْهُومِ الدِّلَالَة

يُعَدّ العمل الشعري بناءً متماسك الأركان يتألف من حصيلةِ المفردات المخزونةِ لدى الشاعر المحملة بدلالات نفسية تنسجم والسياقات المختلفة ثم وضْعها في قالبها الموسيقي، فالشاعر إذا أراد "بناءَ قصيدةٍ مخَضَ المعنى الذي يريدُ بناءَ الشعرِ عليه في فكرِهِ نثرا، وأَعَدّ له ما يُلْبِسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سَلَسَ له القول عليه"[١].

وهذا التماسك ينشأ من إدراك الشاعر العلاقةَ بين الدال والمدول كوسيلة لإبراز المعنى وهو ما تتسم به الدلالة التي دارت في معناها اللغوي حول الهداية والتوجيه والسداد، "فالدِّلالة والدَّلالة بِالكَسْرِ وَالفَتْح مِنْ دَلَّ يَدُلُّ إذا هَدَى"[٢]، ودَلَّ فلانا عَلَى الشَّيْءِ: "يَدُلُّه دَلًّا ودَلالةً فانْدَلَّ: سدَّده إليه، وَالفَتْحُ أَعلى"[٣]، وقد وردت مشتقات الدلالة في القرآن الكريم في مواضع عدة متضمنة المعاني السابقة، ومن ذلك قول الله تعالى: ﴿**إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ**﴾[٤]، وقوله عز وجل: ﴿**فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ**﴾[٥]، وقوله جل شأنه: ﴿**فَدَلاهُمَا بِغُرُورٍ**﴾[٦]، وقد تدل على (الرمز) ومن ذلك قوله(ﷻ): ﴿**أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا**﴾[٧].

---

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٧ – ٨.

(٢) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري(ت٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠١م، ج١٤، ص٤٨.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، ج١١، ص٢٤٨ – ٢٤٩. القاموس المحيط، الفيروزآبادى(ت٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب بتحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، لبنان، الطبعة: الثامنة، ٢٠٠٥م، ص١٠٠٠.

(٤) سورة طه، آية٤٠.

(٥) سورة سبأ، آية١٤.

(٦) سورة الأعراف، آية٢٢.

(٧) سورة الفرقان، آية٤٥.

أما الدلالة بمفهومها الاصطلاحي فتعني: "كَوْنُ اللَّفْظِ بِحَيْثُ إِذَا أُطْلِقَ فَهِمَ مِنْهُ المَعْنَى مَنْ كَانَ عَالِمًا بِوَضْعِهِ لَهُ"(١).

وعرفها الشريف الجرجاني(ت:٨١٦هـ) بأنها: "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول"(٢).

وتعني عند المحدثين: "دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى"، أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى"، أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"(٣).

وحتى يتثنى للباحثين الكشفُ عن العلاقات الدلالية بين المفردات لابد من إدراك أن اللغة الشعرية تنمُّ بوضوحها أو غموضها عن تجربة الشاعر الخاصة؛ إذ هي تعبير عن شعور داخلي يكمن في ذات الشاعر يجعله يختار ألفاظًا دون غيرها تلائم حالته الشعورية، وهذا يؤكد أن النص والسياق كلاهما متمم للآخر ودال عليه، فاللفظة يختلف معناها باختلاف سياقها فلو قلنا مثلا: (يَد) في قولنا: للإنسان يدان ورجلان قُصد بها الجارحة، ويد الطائر: (جناحه)، ويد الفأس: (مقبضها)، وبايعته يدا بيد: (نقدا)، وسقط في يده: (ندم)..(٤).

ومثل هذه المفردات وغيرها بتكرارها في القصائد والسياقات المختلفة كان لابد من وضعها تحت لفظ عام يجمعها، وهو ما يُعرف بالحقل الدلالي semantic–field أو الحقل المعجميLexical–field والذي يعني مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادةً تحت لفظٍ عامٍ يجمعها بهدف الكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام(٥).

ومن هنا كان الاهتمام في الحقول الدلالية منصبا على عنصرين أساسيين أولهما: تقسيم الألفاظ إلى مجموعاتٍ دلاليةٍ، والآخر: تحديد دلالة الألفاظ داخل كل مجموعة ببحثها مع أقرب الألفاظ إليها.

---

(١) البحر المحيط في أصول الفقه، أبو عبد الله بدر الدين الزركشي (ت٧٩٤هـ)، دار الكتبي، الجيزة، مصر، الطبعة: الأولى، ١٩٩٤م، ج٢، ص٢٦٨.

(٢) كتاب التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني(ت٨١٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٨٣م، ص١٠٤.

(٣) علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، مصر، الطبعة: الخامسة، ١٩٩٨م، ص١١.

(٤) المرجع نفسه، ص٧٠.

(٥) المرجع نفسه، ص٧٩ – ٨٠.

ويتبين لنا من خلال ما تقدم أنَّ للَّفظ أهمية كبيرة وقيمة رائدة لا سيَّما في الشعر الذي يمثل صورة رائعة من صور الانفعالات والمواقف التي يتعرض لها الإنسان في الحياة.

والشاعر في معجمه الخاص "لا يقوم بابتكار الألفاظ؛ لأنها موجودة يستمدها من خلال بيئته وغيرها ثم يعيد تشكيلها مولدا معاني وصورا جديدة فيستعملها استعمالا خاصا يدل على إدراك ودراية بما تستطيع هذه الألفاظ أن تؤديه من خلال علاقتها بحسن اختياره لها لما يمتلك من ثراء وغنى في مجال اللغة وحسن الصياغة والتركيب"(١).

وعند البحث في معجم الشاب الظريف الشعري وجدنا ألفاظا خاصة أسهمت في تشكيل معجمه الشعري وبنيته، وهي كالآتي:

---

(١) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، ج١، ص١١٠.

أولًا: حَقْلُ الأَعْلَامِ

العَلَمُ هو: "ما علق شيءً بعينه غير متناول ما أشبهه. ولا يخلو من أن يكون اسما كزيد وجعفر، أو كنية كأبي عمرو وأم كلثوم، أو لقبا كبطة وقفة"(١).

وقد امتاز شعر الشاب الظريف بكثرة ورود الأعلام، وتشمل هذه الأعلام أسماء الأشخاص والقبائل والمدن والبلدان فضلا عن أسماء الشهور مما يدل على فاعلية تلك الأعلام عند الشاعر ومدى تأثيرها في مجريات عصره، وقد تكرر الكثير منها بحيث كون – سواء من حيث المساحة التي يحتلها أو من حيث الشحنات التعبيرية التي يضيفها – معجما من معاجم الألفاظ له فاعلية في البناء الفني لشعر الشاب الظريف.

أ: أَعْلَامُ الأَشْخَاصِ

كثيرا ما عمد الشاعر إلى ذكر اسم المحبوب أو الممدوح أو المهجو أو المرثي؛ تأكيدا لصفات ذلك الشخص معبرا من خلالها عن حالته الوجدانية التي يرغب في الإفصاح عنها وإيصالها للمتلقي.

وفي مجال الغزل أورد الشاعر كثيرا من الأعلام وهي: (أسماء – زينب – هند – علوة – عليّ – مُرحب – محمد – ناصر – مالك – يوسف – أيوب – يعقوب – أبو لهب – هارون – قس – باقل – سعد – سام – حام) ومن ذلك قوله:

صَدَّتْ بِلاَ سَبَبٍ عَنِّي فَقُلْتُ لَهَا   يا أُخْتَ يُوسُفَ ما لِي صَبْرَ أَيُّوبِ(٢)

يتحدث الشاعر عن محبوبته التي أعرضت عنه بلا جناية اقترفها ولا ذنب أحدثه، مخاطبا إياها بقوله: (يا أُخْتَ يُوسُفَ ما لِي صَبْرَ أَيُّوبِ)، ولعل اختيار الشاعر لهذين العلمين لم يكن محض الصدفة وإنما لما يحملان في طياتهما من إيحاءات دلالية ساهمت في إبراز حالته الشعورية، فقوله: (يا أُخْتَ يُوسُفَ) محاولة منه لإبراز حسن محبوبته وقد أذهب عقله مشبها إياها بنبي الله يوسف(عليه السلام) الذي فاق البشر حسنا، وكأنه يشير إلى قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾(٣)، وكذا محاولة منه لإبراز عفتها بصدودها وبلا ذنب أحدثه مشبها إياها بنبي الله يوسف(عليه السلام) حين راودته امرأة

(١) المفصل في صنعة الإعراب، أبو القاسم جار الله الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، تحقيق: د. علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٣م، ص٢٣ – ٢٤.

(٢) الديوان، ص٨١.

(٣) سورة يوسف، آية٣١.

العزيز عن نفسه فما رأت منه إلا كل إعراض قائلا لها: ﴿**مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**﴾(١).

ثم عمد إلى العلم الثاني – أَيُّوب – محاولة منه لإبراز حالته الوجدانية وما يقاسيه من آلام الهجر ومرارت الفراق لضعف صبره، راجيا من محبوبته أن تشفق عليه، متضرعا إليها بالوصل كما تضرع نبي الله أيوب(عليه السلام) إلى ربه وقد ابتلاه الله في جسده وماله وأهله وولده مناديا ربه: ﴿**أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**﴾(٢).

من خلال التحليل السابق تتجلى العلاقة الوثيقة التي تربط بين الشاعر ونبي الله أيوب(عليه السلام) من جهة، وبين محبوبته ونبي الله يوسف(عليه السلام) من جهة أخرى، وقد حملت في طياتها طاقات دلالية ساهمت في خدمة الحالة الوجدانية للشاعر، إذ لم يجد الشاعر ما يُضرب به المثل في الحسن والعفة والصبر كالنبيين الكريمين(يوسف – أيوب).

ويُلحظ في البيت السابق مخالفة نحوية من صرف كلمة: (أَيُّوب) فأتى بها الشاعر مجرورة بالكسرة، في حين أنها واجبة المنع من الصرف للعلمية والعجمة فتستلزم الجر بالفتح، إلا إن التزامه القافية المكسورة ربما ألجأه لذلك.

وقوله:

وَسَامَ القَلْبَ مِنْ أَوْلَادِ سَامٍ غَزَالٌ طَرْفُهُ مِنْ آلِ حَامٍ(٣)

يشبه الشاعر محبوبته بغزال عذَّب قلبه وكلفه بما لا يطيق، واصفا هذا الغزال بأنه من أبناء سام بن نوح عليه السلام في حين وصفه بسواد طرفه بأنه من أبناء حام بن نوح، وهذا الوصف والتخصيص له دلالته التي قصدها الشاعر. فلما كان لون الغزال يميل إلى البُنِّي الفاتح جعله من أبناء سام بن نوح وهو ما يتناسب مع طبيعة بشرة الجنس السامي، ولما كان لون طرفه يضرب في السواد جعله من أبناء حام وهو ما يتناسب مع طبيعة بشرتهم السوداء.

فمن نسل حام ينحدر الزنوج والسودان والحبشة والنوبة(١)، وقيل – والله أعلم – إن سبب سواد بشرة عَقِب حام عائد إلى لعنة أبيه، قال ابن خلدون(ت: ٨٠٨هـ): "إن حام لما اسود بدعوة أبيه فر إلى المغرب حياء واتبعه بنوه وهلك عن أربعمائة سنة"(٢).

---

(١) سورة يوسف، آية٢٣.

(٢) سورة الأنبياء، آية٨٣.

(٣) الديوان، ص٣١٣. سَامَ: عَذَّبَ.

وهو ما أشارت إليه التوراة – والله أعلم – مبينة سبب لعنة نوحٍ كنعانَ بن حام: ﴿(٢٠) **وَابْتَدَأَ نُوحٌ يَكُونُ فَلاَّحًا وَغَرَسَ كَرْمًا(٢١) وَشَرِبَ مِنَ الْخَمْرِ فَسَكِرَ وَتَعَرَّى دَاخِلَ خِبَائِهِ(٢٢) فَأَبْصَرَ حَامٌ أَبُو كَنْعَانَ عَوْرَةَ أَبِيهِ، وَأَخْبَرَ أَخَوَيْهِ خَارِجًا(٢٣) فَأَخَذَ سَامٌ وَيَافَثُ الرِّدَاءَ وَوَضَعَاهُ عَلَى أَكْتَافِهِمَا وَمَشَيَا إِلَى الْوَرَاءِ، وَسَتَرَا عَوْرَةَ أَبِيهِمَا وَوَجْهَاهُمَا إِلَى الْوَرَاءِ. فَلَمْ يُبْصِرَا عَوْرَةَ أَبِيهِمَا(٢٤) فَلَمَّا اسْتَيْقَظَ نُوحٌ مِنْ خَمْرِهِ، عَلِمَ مَا فَعَلَ بِهِ ابْنُهُ الصَّغِيرُ(٢٥) فَقَالَ: «مَلْعُونٌ كَنْعَانُ! عَبْدَ الْعَبِيدِ يَكُونُ لإِخْوَتِهِ»(٢٦) وَقَالَ: «مُبَارَكٌ الرَّبُّ إِلهُ سَامٍ. وَلْيَكُنْ كَنْعَانُ عَبْدًا لَهُمْ(٢٧) لِيَفْتَحِ اللهُ لِيَافَثَ فَيَسْكُنَ فِي مَسَاكِنِ سَامٍ، وَلْيَكُنْ كَنْعَانُ عَبْدًا لَهُمْ**﴾[٣].

● وقد شكل البيت لوحة فنية برزت فيها فنون البلاغة المختلفة، فتجلى البيان في استعاراته الواضحة حين شبه محبوبته بغزال عذب قلبه وكلفه فوق طاقته فحذف المشبه (محبوبته) وصرح بالمشبه به (غزال) على سبيل الاستعارة التصريحية، كما منح الغزال صفة بشرية حين جعله يتسلط على قلبه فيعذبه ويقسو عليه، وعليه فيكون قد صرح بالمشبه (غزال) وحذف المشبه به (إنسان) على سبيل الاستعارة المكنية.

وتجلى الجناس كلون بديعيٍّ في موضعين أولهما: حين جانس بين كلمتين اتفقتا لفظا واختلفتا معنىً ونوعا، فجاءت الأولى فعلا (سام) أي: عذَّب، في حين جاءت الثانية (سام) اسما وقصد به سام بن نوح عليه السلام. وثانيهما: حين جانس بين كلمتين اتفقتا هيئة ونوعا وعددا واختلفتا في نوع حرف واحد منهما وذلك بين قوله: (سَام – حَام).

كما تجلى المعاني حين عمد الشاعر إلى التقديم والتأخير في قوله: (وَسَامَ القَلْبَ مِنْ أَوْلَادِ سَامٍ غَزَالٌ)، فقد قدّم المفعول به (القلبَ) على الفاعل (غَزَالٌ) كتشويق للمتأخر.

وفي مجال المدح أورد بعض الأعلام، وهي: (النبي﴿ﷺ﴾ – علي بن أبي طالب﴿رضي الله عنه﴾– إبراهيم – حسام الدين – محمد – زين الدين – ابن عبد الظاهر – المنصور – آل أيوب – ابن يعقوب – محمد بن الافتخار – الفضل والحسن بن سهل – ابن عبيد – أبو المحاسن – ابن

(١) الأنساب، عبد الكريم بن محمد السمعاني(ت٥٦٢هـ)، تحقيق: عبد الرحمن المعلمي اليماني وغيره، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، الطبعة: الأولى، ١٩٦٢م، ص٤٧.

(٢) ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون (ت٨٠٨هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٨٨م، ص١٢٣.

(٣) الكتاب المقدس، العهد القديم (التوراة)، سفر التكوين، الإصحاح التاسع، آية٢٠ – ٢٧.

الأثير – النضر – كنانة – هاشم – بهاء الدين – حاتم الطائي – ابن مصعب)، ومن ذلك قوله:

لَكِنْ تَجَسَّمَ قَبْلَ خَلْقِكَ جُودُكَ الـ ــبَادِي وَسَمَّاهُ البَرِيَّةُ حَاتِمُ[(١)]

يبالغ الشاعر في كرم ممدوحه، فجعل جوده سابق وجوده ليتجلى في شخص حاتم الطائي[(٢)] وقد ارتبط ذكره بالكرم والسخاء، فقد بلغ من كرمه أنه أتاه رجل فقال له: "إنها وقعت بيني وبين قوم ديات، فاحتملتها في مالي وأملي، فعدمتُ مالي وكنتَ أملي، فإن تحملها عني فرُبَّ همٍّ قد فرجته، وغمّ كفيته، ودين قضيته، وإن حال دون ذلك حائل لم أذمّ يومَك، ولم أيأس من غدك. فحملها عنه"[(٣)].

وليس أدل على كرمه مما رُوي عَن عَليّ بن أبي طَالب(رضي الله عنه) أنه قَالَ: "لما أَتَانَا سَبَايَا طَيء تَكَلَّمت فِيهِ جَارِيَة جميلَة نسيت جمَالهَا لما رَأَيْت من فصاحتها فَقَالَت يَا مُحَمَّد إن رَأَيْت أَن تخلي عني وَلَا تشمت بِي أَحيَاء العَرَب فَإِنِّي ابْنة سرة قومِي كَانَ أبي يفك العاني ويحمي الذمار ويقري الضَّيْف ويشبع الجائع ويفرج عَن المكروب وَيطْعم الطَّعَام ويفشي السَّلَام وَلم يرد طَالب حَاجَة قطّ وَأَنا ابْنة حَاتِم الطَّائِي. فَقَالَ رَسُول الله(صلى الله عليه وسلم): يَا جَارِيَة هَذِه صفة المُؤمن حَقًا لَو كَانَ أَبوك إسلاميا لترحمنا عَلَيْهِ خلوا عَنْهَا فَإِن أَبَاهَا كَانَ يحب مَكَارِم الأَخْلَاق وَالله يحب مَكَارِم الأَخْلَاق"[(٤)].

وهنا تتجلى العلاقة الدلالية بين جود ممدوحه وحاتم الطائي، فقد تخير الشاعر أعظم الأمثلة للكرم ليسبغها على ممدوحه فلم يجد غير حاتم الطائي. وقد خالف الشاعر قاعدة نحوية من رفع (حَاتِم) على الفاعلية، والأصل النصب على المفعولية فيقال: (وَسَمَّاهُ البَرِيَّةُ حَاتِما) وربما ألجأته الضرورة لذلك.

---

(١) الديوان، ص٢٩١.

(٢) حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج الطائي القحطاني، أبو عَدِيّ(ت:٤٦ ق هـ = ٥٧٨م): فارس، جواد، شاعر جاهلي شعره كثير ضاع معظمه، يضرب المثل بجودة. وكان من أهل نجد، ومات في عوارض (جبل في بلاد طيِّئ)، وأرخوا وفاته في السنة الثامنة بعد مولد النبي(صلى الله عليه وسلم). الأعلام، خير الدين الزركلي الدمشقي (ت١٣٩٦هـ)، ج٢، ص١٥١.

(٣) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي(ت٣٢٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٠٤هـ، ج١، ص٢١٥.

(٤) الأمثال من الكتاب والسنة، أبو عبد الله، الحكيم الترمذي (ت٣٢٠هـ)، تحقيق: د. السيد الجميلي، دار ابن زيدون، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٨٩.

وفي مجال الفخر أورد بعض الأعلام، وهي: (النبي(ﷺ)- عثمان بن عفان(رضي الله عنه)- علي بن أبي طالب(رضي الله عنه)- قُس بن ساعدة - قيس بن الملوح - كثير عزَّة)، ومن ذلك قوله:

قِسْني وَقُسًّا وَقَيْسًا مَنْطِقًا وَهَوىً وَانْصِفْ تَجِدْ رُتْبَتي مِنْ دُونِها الرُّتَبُ(١)

يفاخر الشاعر ببيانه ويباهي بعشقه حتى إنه فاق أرباب الفصاحة وسبق أهل الهوي، وقد دلل على سبقه بأن أورد علمين شهد الدهر بسبقهما في الفصاحة والعشق وهما: (قُسّ بن ساعدة(٢) - قَيس بن المُلَوّح)، وهنا تتجلى القيمة الدلالية من خلال عمق العلاقة التي تربط اسم قس بن ساعدة بالحكمة والفصاحة والبيان، واسم قيس بن الملوح بجنون العشق وفرط الهيام حتى وُصف بالجنون مع إنه: "لم يكن مجنونا وإنما لقب بذلك؛ لهيامه في حب ليلى بنت سعد"(٣)، وهما مع ما عليه من الريادة والسبق إلا إن رتبتهم لا تداني رتبته، مؤكدا علو منزلته بالتقديم والتأخير آخر البيت.

وفي مجال الهجاء أورد بعض الأعلام، وهي: (موسي والخضر(عليهما السلام)- أبو بكر الصديق(رضي الله عنه))، ومن ذلك قوله:

لَا طَلَّ صَوْبُ الغَوَادِي سَاحَتَي قَطَنَا وَلَا رَعَى اللهُ مَنْ فِي أَرْضِهَا قَطَنَا

مَا أَنْصَفُوا الخَضِرَ البَانِي جِدَارَهُمُ لَمَّا أَرَادَ بِأَنَّ يَنْقَضَّ حِينَ بَنَى

فَاسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا مُوسَى وَصَاحِبُهُ فَلَمْ يُضِيفُوهُمُا شَيْئًا فَكَيفُ لَنَا

هَجَاهُمُ اللّهُ فِي القُرآنِ فَاهْجِهُمُ وَالعَنْهمُ الدَّهْرَ واشْكُرْ كُلَّ مَنْ لَعَنا(٤)

---

(١) الديوان، ص٤٨.

(٢) قُسُّ بن ساعدة بن عمرو بن عدي بن مالك(ت:٢٣ ق هـ = ٦٠٠م)، من بني إياد: أحد حكماء العرب، ومن كبار خطبائهم، في الجاهلية، ويقال: إنه أول عربي خطب متوكئا على سيف أو عصا، وأول من قال في كلامه "أما بعد"، وهو معدود في المعمرين، طالت حياته وأدركه النبي(ﷺ) قبل النّبوّة، ورآه في عكاظ، وسُئل عنه بعد ذلك، فقال: يحشر أمة وحده. الأعلام، خير الدين الزركلي الدمشقي (ت١٣٩٦هـ)، ج٥، ص١٩٦.

(٣) قيس بن الملّوح بن مزاحم العامري(ت: ٦٨ هـ = نحو ٦٨٨م): شاعر غزل، من المتيمين، من أهل نجد. لم يكن مجنونا وإنما لقب بذلك لهيامه في حب "ليلى بنت سعد". قيل في قصته: نشأ معها إلى أن كبرت وحجبها أبوها، فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش، فيرى حينا في الشام وحينا في نجد وحينا في الحجاز، إلى أن وجد ملقى بين أحجار وهو ميت فحمل إلى أهله. الأعلام، خير الدين الزركلي الدمشقي (ت١٣٩٦هـ)، ج٥، ص٢٠٨.

(٤) الديوان، ص٣٢٧ - ٣٢٨. الطَّلُّ: الَّذِي يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ فِي الصَّحْو، والطَّلُّ أَيضا: أَضعف الْمَطَرِ. الصَّوْبُ: نُزولُ المَطَر. الغَوادي: جَمْعُ غاديةٍ وهي السَّحَابَةُ الَّتِي تأْتي غُدْوَة.

يهجو الشاعر بلدة (قَطَن)[١] وأهلها ويدعوا الله ألا يخصهم بخيره ورعايته، ولما كان في معرض هجاء القرى وأهلها فليس أدل على هذه الصورة من قصة موسى(عليه السلام) والخضر مع أصحاب القرية التي استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما[٢]، وهنا تتشابك العلاقات الدلالية بين صورة مركبة من بلدة (قطن) وأهلها والشاعر، والقرية وأهلها وموسى(عليه السلام) والخضر، وكأن الشاعر ينقل صورة تاريخية ضمن مجريات عصره؛ لتصبح أقرب إلى الذهن معبرا من خلالها عن حالته الوجدانية وثقافته الإسلامية.

وقوله:

لَنَا صَاحِبٌ لا يَرْعَوِي لِفَضِيلَةٍ	**فَلَيْسَ لَهُ عَقْلٌ وَلَا لِذَوِيهِ**
أَلَسْتَ تَرَى مِنْ عُظْمِ مَا هُوَ جَاهِلٌ	**يُحِبُّ أَبَا بَكْرٍ وَيطْعَنُ فِيهِ[٣]**

يهجو الشاعر صاحبا له لا يرجع لفضيلة ولا ينزجر بها متجاوزا هجاءه لهجاء أهله حين جعلهم جميعا فاقدين للعقل الذي هو مناط التفكر والتدبر، ويعلل ذلك مثبتا عظم جهل صاحبه ومنكرا عليه سوء فعاله حين يجاهر بحب أبي بكر(رضي الله عنه) ثم يعاود فيطعن فيه، وليس هذا حال المحب الصادق إذ كيف به يفاخر بمحبوبه من جهة ثم يعاود فيطعن فيه من جهة أخرى؟!.

(١) **قَطَن**: "جبل لبني عبس كثير النخل والمياه بين الرّمّة وبين أرض بني أسد، وبه بلدة قطن إحدى المواقع التاريخية بمنطقة القصيم وهي الآن بعد نظام المحافظات مركزا تابعا لرياض الخبراء". معجم البلدان، ياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ)، ج٤، ص٣٧٥. قطن، قبلان بن صالح القبلان (مقال)، صحيفة الجزيرة، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، الطبعة: الأولى، العدد: ١٠١٧٤، ١٤٢١هـ.

http://www.al-jazirah.com/2000/20000806/wo5.htm

(٢) اختلف العلماء في هذه القرية فقيل هي: أبلة، وَقِيلَ: أَنْطَاكِيَّةُ وَقِيلَ: بِجَزِيرَةِ الْأَنْدَلُسِ، وَيُذْكَرُ أَنَّهَا الْجَزِيرَةُ الْخَضْرَاءُ. وَقيل هِيَ: بَاجِرْوَانُ وَهِيَ بِنَاحِيَةِ أَذْرَبِيجَانَ. وَقِيلَ: إِنَّهَا بَرْقَةُ. وقيل هِيَ: قَرْيَةٌ مِنْ قُرَى الرُّومِ يُقَالُ لَهَا نَاصِرَةُ. الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله شمس الدين القرطبي (ت: ٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٩٦٤م، ج١١، ص٢٤.

(٣) الديوان، ص٣٥١. يَرْعَوِي: ارْعَوَى فُلَانٌ عَنِ الْجَهْلِ يَرْعَوِي ارْعِوَاءً حَسَنا ورَعْوى حَسَنةً، وَهُوَ نُزُوعُه وحُسْنُ رُجوعِهِ. والرَّعْوَى والرَّعْيا: النُّزُوعُ عَنِ الْجَهْلِ وحسنُ الرجوعِ عَنْهُ. وفلان لَايَرْعَوِي إلَ شَيءٍ أَي: لَاينكفُّ وَلَا يَنْزَجِرُ. والارْعِوَاءُ: النَّدَم عَلَى الشَّيْءِ وَالِانْصِرَافُ عَنْهُ والتركُ لَهُ.

وفي مجال الرثاء أورد علما واحدا هو: (الفخر العراقي)، وذلك في قوله:

لَعَمْـرُكَ مَـا الفَخْـرُ العِرَاقِـيُّ مَيِّـتٌ وَإِنْ كَـانَ مَـا بَـيْنَ القُبُـورِ لَـهُ قَبْـرُ

وَلِكنَّهــا الأُخْــرَى أَتَــتْ وَتَزَيَّنَــتْ وَفَـاخَرَتِ الـدُّنْيا وَكَـانَ لَهَـا الفَخْـرُ[1]

في النص السابق عمد الشاعر إلى التلاعب بالألفاظ وصبغها بصبغة بديعية؛ لإعمال ذهن القارئ وجذب انتباهه، فاشتمل البيت الثاني على محسن بديعي وهو حسن التعليل[2]، حيث نفى الشاعر موت الفخر العراقي – وإن كان مات حقا–، موضحا حقيقة الأمر وهي أن الحياة الآخرة قد فاخرت الحياة الدنيا بعد أن تزينت بوجود مرثيِّه فيها، ففاخرتها وغلبتها؛ كون الفخر العراقي آل إليها.

كما اشتمل البيت الثاني على تورية لطيفة في قوله: (وَكَانَ لَهَا الفَخْرُ)، فالمعنى القريب الذي لم يقصده الشاعر كون الفخر من المفاخرة والمباهاة، وعليه فالفخر: مصدر فَخرَ يَفْخرُ فَخْرًا، دل على هذا المعنى القريب قوله: (وَفَاخَرَتِ الدُّنْيا)، في حين أن المعنى البعيد الذي قصده الشاعر هو الإشارة إلى مرثيِّه، دل على هذا المعنى البعيد قوله في صدر البيت الأول: (لَعَمْرُكَ مَا الفَخْرُ العِرَاقيُّ مَيِّتٌ).

---

(١) الديوان، ص١٥٨. الفخر العراقي هو: الشيخ العارف الكبير إبراهيم بن شهريار الهمذاني، كان من العلماء المعروفين بالفضل والصلاح. ولد ونشأ بهمذان وحفظ القرآن في صغر سنه وجوده، ثم اشتغل بالعلم ونال حظا وافرا منه في السابع عشر من سنه، فدرس وأفاد زمانا في إحدى المدارس من تلك البلدة. ثم سار إلى مصر وولي المشيخة بها فمكث مدة بمصر القاهرة، ثم سار إلى دمشق ومات بها سنة ثمان وثمانين وستمائة. (نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر، عبد الحي بن فخر الدين الطالبي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٩م، ج٢، ص١٤١).

(٢) **حسن التعليل**: هو أن "يدّعى لوصفٍ علّةً مناسبة غير حقيقية، ولكن فيها حسن وطرافة، فيزداد بها المعنى المراد الذي يرمى إليه جمالا وشرفا". جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٠٦.

ب: الأَمَاكِن

كما أشار إلى مجموعة من الأمكنة التي كان لها بيِّن التأثير في شعره، وإن تعلقت أغلبها بغزلـه، وتضـمن بعضـها معـاني مجازيـة قصـدها الشـاعر، وهـي: (مصـر – القـاهرة – السواد(العراق) – الشام – دمشق – حلب – قاسيون – وادي القدس – نابلس – رامة – نعمان – الأجيرع – وادي العقيق– المدينة – طيبة – الحطيم – زمزم – نجد – المغرب – تلمسان)، ومن ذلك قوله:

قَلْبِـــيَ مِصْـــرٌ لَـــكَ مَـــا بَالُـــهُ   قَـدْ ذَابَ مِـنْ أَخْلَاقِـكَ القَـاهِرَهْ(١)

عمد الشاعر إلى لفظة (مِصْرَ) واصفا قلبه بها، وإلى (القاهرة) واصفا بها أخلاق محبوبه، وكأن الشاعر يريد إبلاغ محبوبه أن قلبه فُتح له على مصراعيه فاستطاع تملكه بعظيم أخلاقه وجميل أوصافه.

والاستنتاج الدلالي لهذين العلمين (مصر – القاهرة) وإن دل فإنما يدل على انفتاح مصر خلال العصر المملوكي وعيشها الخصب وخيرها الجم، مع سطوتها وشدة بأسها، وقد أحسن الشاعر اختيارهما للتعبير من خلالهما عن حالته الوجدانية.

وقوله:

يَــا أَهْــلَ نَجْــدٍ عَلَــى هَــوَائِي   سَـــدَدْتُمُ سَـــائِرَ الجِهَـــاتِ(٢)

يخاطب الشاعر أهل نجد وقد حالوا بينه وبين محبوبه، وهنا تتجلى القيمة الدلالية في أسمى معانيها حين ربط الشاعر بين نجد وحجب الهواء؛ فإقليم نجد هو أحد أقاليم شبه الجزيرة العربية وأكبرها مساحة، وترتفع هضبة نجد ما بين ٧٠٠ إلى ١٥٠٠ متر فوق سطح البحر، وتقع في وسط شبه الجزيرة العربية، ولعل هذا الموقع الجغرافي المتوسط الجزيرة العربية وهذا الارتفاع يسهم بشكل ملحوظ في حجب الهواء، وإن كان الشاعر قصد به هواء العشق، إلا إنه قد أحسن اختيار اللفظة وما يتناسب مع مدلولها.

---

(١) الديوان، ص١٦٤.

(٢) الديوان، ص١٠٢. ومن استعماله ألفاظ الأمكنة أيضا قوله: (الديوان، ص١٨٧).

أَهْبِـبْ وَأَطِـبْ يَـا رِيْـحَ وَادِي القُـدْسِ   عَـنْ جِيْرَتِـكَ الحُلُـولِ فِـي نَـابِلْسِ

وقوله: (الديوان، ص٦٩).

وَتَغَنَّيَـــا لَا بِـــالحَطِيمِ وَزَمْـــزَمِ   بَـــلْ بِـــالحِمَى وَبِسَـــاكِنِيهِ وَزَيْنَبَـــا

وقوله:

فِـي مِصْـرَ عَهْـدِي أَنَّـهُ سَـاكِنٌ   فَكَيْـفَ مِـنْ قَلْبِـي حَـلَّ السَّـوَادْ(١)

استخدم الشاعر لفظة (السَّوَاد)، وقد عمد فيها إلى التورية؛ إذ المعنى القريب – وهو مالم يقصده الشاعر – أن شاعرنا يتعجب من كون محبوبه يسكن في مصر فكيف أمكنه أن يسكن قلبه؟!، وقد دل على هذا المعنى القريب قوله: (قَلْبِي)، إذ "سواد القلبِ: حبَّته، وكذلك أسوده وسوداؤه، وسويداؤه"(٢).

أما المعنى البعيد وهو ما قصده الشاعر بأنه على يقين من إقامة محبوبه بمصر فكيف به يسكن سواد العراق؟!، إذ السواد في الكوفة والبصرة من أرض العراق قراهما(٣)، وقد دل على هذا المعنى البعيد قوله: (مِصْرَ)، وقد دلت لفظة (السَّوَاد) على المعنيين لما تحمله من دلالات مشتركة استطاع الشاعر من خلالها التلاعب بالألفاظ؛ إعمالا للفكر وإثارة لذهن المتلقي.

فنجد أن الشاعر قد ربط بين المعنيين؛ للدلالة اللونية المشتركة بينهما، حيث إن السواد من القلب إنما سُمي بذلك؛ لنكتة سوداء تكون في حَبَّته، ومنه سويداء القلب وسوداؤه وهي: "عَلقَةٌ سَوْدَاءُ – فِي جَوْفِ القَلْبِ – إِذَا شُقَّ القَلْبُ بَدَتْ، كَأَنَّهَا قِطْعَةُ كَبِدٍ"(٤)، والسواد من العراق إنما سُمي بذلك؛ لِخُضْرَةِ أَشْجَارِهِ وَزُرُوعِهِ، وَالعَرَبُ تُسَمِّي الأَخْضَرَ أَسْوَدَ والأَسْوَدَ أَخْضَرَ؛ لِأَنَّهُ يُرَى كَذَلِكَ عَلَى بُعْدٍ، وحَدُّ السَّوَادِ طُولًا مِنْ حَدِيثَةِ المَوْصِلِ إِلَى عَبَّادَانَ وَعَرْضًا مِنْ العُذَيْبِ إِلَى حُلْوَانَ(٥).

كما ربط بين اللفظتين للدلالة المعنوية، فكما إن سواد القلب وسويداءه يعد منشأ الحياة ومبدأ النماء للجسم الحي، كذلك سواد العراق للجزيرة العربية وأهلها فهو "حيث تاخم جزيرة العرب التي لا زرع فيها ولا شجر كانوا إذا خرجوا من أرضهم ظهرت لهم خضرة الزروع والأشجار فيسمونه سوادا"(٦).

---

(١) الديوان، ص١٤٥.

(٢) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر الجوهري، ج٢، ص٤٩٢.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٩٢.

(٤) الدلائل في غريب الحديث، قاسم بن ثابت السرقسطي(ت٣٠٢هـ)، تحقيق: د. محمد بن عبد الله القناص، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة: الأولى، ٢٠٠١م، ج٣، ص١٠٥٤.

(٥) معجم البلدان، ياقوت الحموي، ج٣، ص٢٧٢.

(٦) المصدر نفسه، ج٣، ص٢٧٢.

ج: الشُّهُور

كما وظف الشاعر بعض أسماء الشهور العربية منها والسريانية، وهي: (رمضان– شعبان– شوال– الأشهر الحرم– تموز– كانون)، ومن ذلك قوله مهنئًا ممدوحه بشهر رمضان:

خُذْ شَهْرَكَ الآتِي بِبَهْجَةِ عَالِمٍ ... بِنِهَايَةِ الأَقْبَالِ فِي إِقْبَالِهِ

شَهْرًا حَوَيْتَ ثَوابَهُ وَحَكَيْتَ مَا ... فِي حُسْنِ مَقْدَمِهِ وَشِبْهِ هِلَالِهِ

وَقَرَنْتَهُ بِالبِرِّ فِي شَعْبَانِهِ ... وَبِهِ يَكُونُ الزَّادُ فِي شَوَّالِهِ(١)

يدعو الشاعر ممدوحه أن يستقبل شهر رمضان بفرحة العلماء؛ لما يحمله هذا الشهر الكريم من خير وفير وثواب جزيل، مشبها ممدوحه بمستهل هذا الشهر بشرا وسرورا وبهلاله بهاءً وإكبارا، وقد قرن الشاعر فعل ممدوحه في هذا الشهر بشهري (شعبان – شوال)، وهذا الاقتران ليس محض صدفة وإنما عمد الشاعر إليه.

فحين وصف الشاعر شعبان بالبر فكأنه يشير إلى فضائل هذا الشهر من رفع أعمال العباد فيه في ليلته المباركة – ليلة النصف من شعبان –، وكون النبي(ﷺ) قد أكثر من صيامه، لما أخرجه النسائي عن أسامة بن زيد(رضي الله عنه) أنه قال: "قُلْتُ: يَا رَسُولَ اللهِ، لَمْ أَرَكَ تَصُومُ مِنَ شَهْرٍ مِنَ الشُّهُورِ مَا تَصُومُ مِنْ شَعْبَانَ، قَالَ: ذَلِكَ شَهْرٌ يَغْفُلُ النَّاسُ عَنْهُ بَيْنَ رَجَبَ وَرَمَضَانَ، وَهُوَ شَهْرٌ تُرْفَعُ فِيهِ الأَعْمَالُ إِلَى رَبِّ العَالَمِينَ، فَأُحِبُّ أَنْ يُرْفَعَ عَمَلِي وَأَنَا صَائِمٌ"(٢).

وما رُوِي عن الإمام الشافعي(رضي الله عنه) أنه قال: "وَبَلَغَنَا أَنَّهُ كَانَ يُقَالُ: إِنَّ الدُّعَاءَ يُسْتَجَابُ فِي خَمْسِ لَيَالٍ فِي لَيْلَةِ الجُمُعَةِ، وَلَيْلَةِ الأَضْحَى، وَلَيْلَةِ الفِطْرِ، وَأَوَّلِ لَيْلَةٍ مِنْ رَجَبٍ، وَلَيْلَةِ النِّصْفِ مِنْ شَعْبَانَ"(٣).

وحين ربط الشاعر بين شوال والزاد – ولعله قصد بالزاد: التقوى – ففيه إشارة إلى ما في هذا الشهر من الاستزادة من الخير إذا أتبع سابقه بصيام ستة أيام منه لقوله(ﷺ): "مَنْ صَامَ رَمَضَانَ وَأَتْبَعَهُ بِسِتٍّ مِنْ شَوَّالٍ فَقَدْ صَامَ الدَّهْرَ"(٤).

---

(١) الديوان، ص٢٧٨.

(٢) السنن الكبرى، أبو عبد الرحمن النسائي (ت٣٠٣هـ)، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠١م، ج٣، ص١٧٦.

(٣) الأم، محمد بن إدريس الشافعي(ت٢٠٤هـ)، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٠م، ج١، ص٢٦٤.

(٤) مختصر الأحكام، أَبو عَلِيٍّ الطُّوْسِيّ(ت٣١٢هـ)، تحقيق: أنيس بن أحمد الأندونوسي، مكتبة الغرباء الأثرية، المدينة المنورة، السعودية، الطبعة: الأولى، ١٤١٥هـ ، ج٣، ص٤١٦.

وهنا تتجلى القيمة الدلالية من تخصيص شعبان بالبر وشوال بالزاد، إذ جسد هذا العمق الدلالي فكرة الشاعر التي أراد إيصالها للمتلقي بصبغتها الإسلامية.

وقال أيضا:

قَدْ بَـرَّدَ القَلْـبَ فِـي تَمُّـوزَ مَرْشِـفُهُ   وَظَلَّ يَحْرِقُ فِي كَانُونَ أَحْشَائِي[(١)]

وهنا يلجأ الشاعر إلى طرح دلالي آخر محاولة منه لإبراز حالة هيامه وشغفه، فقد أورد شهر (تَمُّوز) من الشهور السريانية يقابله يوليو من الشهور الرومية وهو من أشهر الصيف، وشهر (كَانُون) كذلك يقابله ديسمبر من أشهر الشتاء، وقد قصد إبراز حالته الشعورية المتغيرة رابطا إياها بالتغيرات الطقسية، فعندما يلتهب قلبه بنار الشوق وتُكوى روحه بحرارة العشق يبردها محبوبه بريقه العذب، وإن سكنت عاطفته وهدأت ثورته عاد محبوبه ليشعل نار الشوق في أحشائه.

من خلال الطرح السابق تبين عمق العلاقة الدلالية في الربط بين تموز – من أشهر الصيف – وحرارة العشق والحاجة الملحة لإخماد تلك الحرارة، وبين كانون – من أشهر الشتاء – وسكون العاطفة والحاجة الملحة للشعور بالدفء، وقد عمد الشاعر إلى مخالفة هذه التغيرات باللجوء إلى المتضادات اللفظية والمعنوية.

ولإعمال الذهن وتزيين اللفظ؛ لجأ الشاعر إلى الصنعة البديعية فاشتمل البيت على تورية لطيفة في قوله: (كَانُون) إذ المعنى البعيد الذي قصده الشاعر هو الإشارة إلى أحد الأشهر السريانية دل على هذا المعنى البعيد قوله: (تَمُّوزَ)، في حين أن المعنى القريب – وهو ما لم يقصده الشاعر– هو الإشارة إلى موقد النار، دل على هذا المعنى القريب قوله: (وَظَلَّ يَحْرِقُ فِي كَانُونَ أَحْشَائِي)، إذ "الكانونُ والكانونةُ: المَوْقِدُ، والكانونُ: المُصْطَلَى"[(٢)]، ومنه قول الشاعر:

تَجْعَـلُ المِسْـكَ واليَلَنْجُـوجَ والنَّـدْ   دَ صِـلَاءً لَهَـا عَلَـى الكَـانُونِ[(٣)]

---

(١) الديوان، ص٣٦. المَرْشَفُ: مَوضِع الرَّشْفِ(ج) مَرَاشِفٌ، ورَشَفَ المَاء وَنَحْوه رَشْفا ورَشِيفًا مَصَّهُ بِشَفَتَيهِ. الحشا: مَا دون الْحجاب مِمَّا يَلِي الْبَطن كُله من الكبد وَالطحَال والكرش وَمَا تبع ذَلِك والربو والخصر(ج) أحشاء.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج١٣، ص٣٦٢.

(٣) ديوان أبي دَهْبَل الجمحي (رواية أبي عمرو الشيباني)، تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء، العراق، الطبعة: الأولى، ١٩٧٢م، ص٧٠. اليَلَنْجُوج: عود البخور.النَّدّ: عود يتبخر به، وقيل: هو العنبر.

ثانياً: حَقْلُ العُلُومِ والمَعَارِف

يعد الشاب الظريف ذا منزلة علمية وأدبية رفيعة ولعل هذا مرجعه بيئته الثقافية الأدبية التي نشأ فيها، إضافة إلى والده الذي كان له في كل عام تصنيف، ناهيك عن شروحه إذ شرح الأسماء الحسني وشرح منازل السائرين وشرح مواقف النفري(١)، وقد عبر الشاب الظريف عن هذا بمدائحه لأبيه وأساتذته ضمن ديوانه، وهذا ما ساعد الشاب الظريف على الإلمام بكافة العلوم والمعارف، وقد تجلى هذا في ديوانه بما أورده من مصطلحات في علوم شتى كعلم (العروض والبلاغة والأدب والمنطق والنحو والفقه والحديث والرياضيات)، ويمكن إيضاح ذلك من خلال تصفح شعره.

أ- عِلْمُ العَرُوض

ومن حقل (علم العروض) وظف الشاعر مصطلحات عروضية كثيرة، وهي: (الإقواء – الإيطاء – الصحة – الكسر – الوافر – الطويل – المديد – الخبب – السريع – المفروق – المجموع – القوافي – البيت – التقطيع – الخليل)، ومن ذلك قوله:

إِلَيْــكَ أَرْسَــلْتُ أَبْيَاتًــا لِمَــدْحِكُمَا ... فِــي سَــاحَتَيْهِنَّ إِسْــرَاءٌ وَإِرْسَــاءُ

لَــمْ يَقْــوَ مِــنْهُنَّ إِقْــوَاءٌ لِقَافِيَــةٍ ... وَلَـمْ يَطَـأْهُنَّ فِـي التَّرْتِيـبِ إِيطَـاءُ(٢)

يفاخر الشاعر بحسن نظمه وإدراكه العيوب المخلة بالنظم فيذكر أن أبياته التي أرسلها يشيد فيها بمناقب ممدوحَيه قد خلت من الإقواء والإيطاء.

فقد ذكر الشاعر لفظتي: (الإقواء والإيطاء) وأتى بالإقواء مقرونا بالقافية وهذا يدل على ثقافته وسعة اطلاعه إذ الإقواء أحد عيوب القافية، وهو: "اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة، وهو أن يجيء بيت مرفوعا وآخرُ مجرورا"(٣).

كما أتى بالإيطاء مقرونا بالترتيب ليربط بينهما في الدلالة ويطلع القارئ على مدى ثقافته وعلمه بالعيوب التي قد تعتري القوافي ويغفل عنها مَن لا علم له بها، والإيطاء أحد عيوب

---

(١) فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر، ج٢، ص٧٢.

(٢) الديوان، ص٣١. الإِسْرَاءُ: من السرى وهو: سير عَامَّة اللَّيْل. الإِرْسَاءُ: رسا الشَّيْء رسوا ورسوا ثَبت والجبل ثَبت أَصله فِي الأَرْض، ورست السَّفِينَة وقفت عَن السّير.

(٣) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة: الثالثة، ١٩٩٤م، ص١٦٠.

القوافي المتعلق بالترتيب وهو: "إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بدون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل، وقال الخليل: "يتحقق الإيطاء بتكرار الكلمة ولو بلفظها فقط"(١).

وقوله:

زَادَتْ بُطُـرَّةِ شَـعْرِهَا المَفْـرُوقِ فَـوْ قَ جَبِينِهَـا فِـي حُسْنِهَا المَجْمُـوعِ(٢)

يتحدث الشاعر عن محبوبته التي زادت من حسنها باتخاذها طُرَّة فوق جبينها، والطرَّة: "ما تطرُّه المرأةُ من الشَّعْرِ المُوفِي على جَبْهَتها وتصفِّفُه؛ وهي القُصَّةُ"(٣).

وهنا نلحظ أن الشاعر قد استعمل مصطلحي (المفروق – المجموع)، وهما من المصطلحات العروضية التي يتألف منها الإيقاع وتُسمى بالأوتاد، والوتد المفروق هو: ما تألف من ثلاثة أحرف متحرك فساكن فمتحرك (/٠/)، والوتد المجموع هو: ما تألف من ثلاثة أحرف متحركين فساكن (//٠)(٤).

وقد أحسن الشاعر الربط الدلالي بين المصطلحات العروضية والهيئات التي حاول إبرازها، فالمفروق العروضي (/٠/) يتناسب مع الشعر المفروق في هيئته المكونة من طَرَفَي الشعر يَمْنَة ويَسْرَة وطرته بوسطه ، والمجموع العروضي (//٠) يتناسب مع الجبين والشعر والطرَّة.

وقوله أيضا:

لَـمْ أَدْرِ كَيْـفَ كَسَرْتَ قَلْبِـي وَهُـو بَيْـ ـتُ هَواكَ حَتَّـى باتَ فـي التَّقْطِيـعِ(٥)

فقد اعتمد الشاعر على بعض الألفاظ العروضية كـ(الكسر – البيت – التقطيع) مشبها قلبه الممزق حين وقف بربع محبوبه ببيت الشعر الذي جرى فيه التقطيع.

---

(١) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، مكتبة المعارف، القاهرة، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٠٢.

(٢) الديوان، ص٢١٠.

(٣) المعجم الوسيط، ص٥٥٤.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الأولى،١٩٩١م، ص٤٥٧.

(٥) الديوان، ص٢١٢.

ويضمن نصوصه بعض أسماء بحور الشعر كالمديد والسريع والطويل، فيقول:

وَافَـــى بِشَـــوْقٍ نَحْـــوَكُمْ مَدِيـــدُهُ   سَـــرِيعُ وَجْـــدٍ فِـــيكُمُ طَوِيلُـــهُ

فَمَـا الَّـذِي يُضِـيرُ قُـدْسَ وَصْـلِكُمْ   أَنَّ الَّـذِي هَـامَ بِكُـمْ خَلِيلُـهُ[1]

عمد الشاعر إلى التورية في قوله: (خَلِيلُهُ) إذ المعنى القريب هو الإشارة إلى الخليل نبي الله إبراهيم (عليه السلام)، وقد وصفه الله تعالى بذلك حين قال: ﴿**وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلًا**﴾[2]، دل على هذا المعنى قوله: (قُدْسَ وَصْلِكُمْ)، في حين أن الشاعر قصد معنى بعيدا وهو الإشارة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي[3] مخترع علم العروض، دل على هذا المعنى البعيد ذكره لبعض البحور الشعرية كالمديد والسريع والطويل.

ب- عِلْمُ البَلَاغَةِ وَالأَدَب

ومن حقل (علوم البلاغة والأدب) يوظف الشاعر عدة مصطلحات بلاغية أدبية في إثراء تجربته ومعجمه الشعري، وهي: (البيان – المعاني – البديع – الحقيقة – المجاز – المتطابق – المتجانس – المسجوع – التوشيح – التوشيع – زهرة الآداب – المثل السائر)، ومن ذلك قوله:

عُـرْبٌ أَعـاجِمُ وُرْقُهُـمْ تَشْـدُوا عَلَـى   أَسْـماعِهِمْ بِـالمَنْطِقِ المَسْـجُوعِ[4]

يمتدح الشاعر هؤلاء العُرب وقد أطربتهم الحمائم بهديلها المسجوع، ويتضح الربط الدلالي بين سجع الحمائم والسجع البديعي إذ كل منهما يقتضي ترديد الصوت والكلمات على حد واحد، فيقال: "سجَعَت الحمامَةُ أو النَّاقةُ سَجْعا، إذا رَدَّدَتْ صَوْتَها عَلى طريقةٍ واحدة"[5]، والسجع البديعي: "هو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير من النثر، وأفضلهُ: ما تساوت فِقَرُه"[6].

---

(١) الديوان، ص٢٥٨. ومثله قوله: (الديوان، ص٢٠٥).

يـا وَافِـرَ الهَجْـرِ الطَّويـلِ تَـولُّهي   خَبَـبٌ أَلا وَعْـدٌ يَجُـودُ سَـرِيعُهُ

(٢) سورة النساء، آية١٢٥.

(٣) الخَلِيل بن أَحْمد بن عَمْرو بن تَمِيم الأزديّ الفراهيديّ البصريّ، صَاحب العَرَبيَّة وَالعرُوض، أَخذ النَّحْو عَنهُ سِيبَوَيْهِ والأصمعي،،، كَانَ خيِّرا متواضعا ذَا زهد وعفاف. يُقَال: أَنه دَعَا بِمَكَّة أَن يرزقه الله علما لم يسْبق إِلَيْهِ فَرجع إِلَى البَصْرَة وَقد فُتح عَلَيْهِ بالعروض فَوَضعه فَهُوَ أول من وَضعه، وَمَات قيل: سنة خمس وَسبعين وَمِائَة، وَقيل سنة سبعين وَقيل سنة سِتِّينَ وَمِائَة. (الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج١٣، ص٢٤٠ – ٢٤١).

(٤) الديوان، ص٢١٢.

(٥) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٥٠٣.

(٦) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٣٠.

وقوله:

غَــادةٌ وَعْــدُهَا مَجــازٌ وَمــنْ ذا يَترَجَّـى حَقِيقـةً مِــنْ مَجــازِ[1]

يتحدث الشاعر عن غادة، والغادَةُ: الفَتَاةُ اللَّيِّنَةُ النَّاعِمَةُ، واصفا وعدها بالمجاز الذي لا تُرجى منه حقيقة، فلما خالفت قولها وكان وعدها على غير ظاهره أشبه المجاز الذي هو: "كلُّ كلمةٍ أريد بها غيرُ ما وقَعَت له في وضعِ واضعها"[2].

ويضمن أشعاره بعض المصنفات الأدبية فيقول:

يــا زَهْــرَةَ الآدابِ مِــنْ لُطْفِــهِ وَجْــدِي فيــكَ المَثَــلُ السَّــائِرُ[3]

فقد ضمن الشاعر نصه الشعري كتابين من كتب الأدب هما: زهر الآداب وثمر الألباب، لأبي إسحاق الحُصري القيرواني (ت:٤٥٣هـ)، والآخر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير(ت:٦٣٧هـ).

ج- عِلْمُ المَنْطِق

ومن حقل (علم المنطق) أورد الشاعر مصطلحات منطقية، وهي: (المنطقيين – الانفصال – الجمع – الخلو – المحمول – الموضوع – الجوهر – العرض – الحد – جامع – مانع)، ومن ذلك قوله:

لِلْمَنْطِقِيِّــينَ أَشْــتَكِي أَبَــدًا عَــيْنَ رَقِيبِــي فَلَيْتَــهُ هَجَعَــا
حَاذَرَهَــا مَــنْ أُحِبُّــهُ فَــأَبَى أَنْ نَخْتَلِــي سَــاعَةً وَنَجْتَمِعَــا
كَيْفَ غَدَتْ فِي الهَوَى وَمَا انْفَصَلَتْ مَانِعــةُ الجَمْــعِ والخُلُــوِّ مَعَــا[4]

يشكو الشاعر إلى المنطقيين عاذلا بات يرقبه حتى حال بينه وبين محبوبه، متمنيا أن لو غفل عنه ولو ساعة حتى يختلي بمن يحب، إلا أن المحبوب أدرك مراقبته فأبى أن يلتقي

---

(١) الديوان، ص١٨٣.

(٢) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) ، ص٣٥١. ومن استعماله المصطلحات البلاغية أيضا قوله: (الديوان، ص١٨٧)

وَغَــدَا بَــدِيعًا فِــي الجَمَــالِ بِمَــا بَــدَا مِــنْ حُسْــنِهِ المُتَطَــابِقِ المُتَجَــانِسِ

وقوله: (الديوان، ص٢١٢)

بِــأَبِي بَــدِيْعِ رَاقَنِــي مِــنْ قَــدِّهِ وَالثَّغْــرُ بِالتَّوْشِــيحِ وَالتَّوْشِــيعِ

(٣) الديوان، ص١٥٥.

(٤) الديوان، ص٢٠٨. هجع: الهُجُوعُ: النوْم ليْلًا.

بشاعرنا ويجتمع به، ثم يتعجب الشاعر من عين رقيبه التي لم تنفك عن مراقبته فحرمته لذه الاجتماع والخلو بمحبوبه.

وقد أحسن الشاعر طرح شكواه؛ فهو إذ يعرضها على المنطقيين محاولة منه لإقناعهم عمد إلى استعمال مصطلحاتهم، كألفاظ (الانفصال – مانِعةُ الجَمْعِ والخُلوِّ مَعَا)، ومن خلال هذه الألفاظ استطاع الشاعر أن يبرز حالته الوجدانية، إذ ظاهر تعبيره يتناسب مع المدلول الحقيقي لهذه الألفاظ، فلو ذهبنا نطبق قاعدة (منع الجمع والخلو معا)[(١)] على حالة الشاعر لقلنا: إن الشاعر ومحبوبه بين أمرين: (عين الرقيب – الاختلاء بالمحبوب)، وعليها فإنه يمتنع اجتماع الأمرين معا، ويجب أحدهما لا محالة.

وقوله:

أَشْكُو إِليكُمْ سُقَامي مِنْ فِراقِكُمُ ... تَاللَّهِ لا جَوْهَرًا أَبْقَى وَلَا عَرَضَا[(٢)]

يشكو الشاعر لأحبته ما سببه فراقهم من سقام مؤكدا أن فراقهم قضى عليه فأفنى جسده وأبلى هيئته، وقد لجأ الشاعر إلى بعض المصطلحات المنطقية (الجوهر – العرض)؛ للتعبير عن حالته الشعورية.

وإن كان قوله: (وَلَا عَرَضَا) يُعد حشوا؛ إذ فناء الجوهر(الجسد) يستلزم فناء العرض (الهيئة) لأنه حامل له، فالجوهر: "كل قائم بنفسه حامل لغيره، فلا يمكن أن يوجد شيء قائم بنفسه حامل لغيره لا يسمى جوهرا، ولا يمكن أن يوجد جوهر لا يكون قائما بنفسه حاملا لغيره"[(٣)]، والعَرَض هو: "مَا لَا يَقُومُ بِنَفْسِهِ وَلَا يُوجَدُ إلَّا فِي مَحَلٍّ يَقُومُ بِهِ وَهُوَ خِلَافُ الجَوْهَرِ وَذَلِكَ نَحْوُ حُمْرَةِ الخَجَلِ وَصُفْرَةِ الوَجَلِ"[(٤)].

---

(١) معيار العلم في فن المنطق، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي (ت٥٠٥هـ)، تحقيق: د. سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٦١م، ص١١٢.

(٢) الديوان، ص١٩٦.

(٣) التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، أبو محمد علي بن أحمد القرطبي الظاهري (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٠٠م، ص٢٠.

(٤) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أبو العباس أحمد الفيومي، ج٢، ص٤٠٢. ومن استعماله المصطلحات المنطقية أيضا قوله: (الديوان، ص٢١٤)

أَصْبَحْتَ فِي البُخْلِ إذْ عُرِفْتَ بِهِ ... كَأَنَّكَ الحَدُّ جَامِعٌ مَانِعْ

وقوله: (الديوان، ص٢٠٥)

حَمَّلْتَنِي ثِقْلَ الهَوَى وَوَضَعْتَهُ ... عِنْدِي فَهَلْ مَحْمُولُهُ مَوْضُوعُهُ

د- عِلْمُ النَّحْو

ومن حقل (علم النحو) يوظف الشاعر عدة مصطلحات نحوية، وهي: (نحوي – تصغير – الكسر – اللحن – ساكنان – الإيضاح – التكملة – المفصل– المجمل)، ومن ذلك قوله:

الصَّـــبُّ بِحُبِّـــهِ عَلَيْـــهِ وَلَـــهُ   وَالعَـاذِلُ فِـي هَـوَاكَ مَـا لِـي وَلَـهُ
إِيضَـــاحُ غَرَامِـــهِ لَـــهُ تَكْمِلَـــةٌ   إِنْ كَـانَ مُفصَّـلُ الهَـوى مُجْمَلَـهُ[1]

يبين الشاعر شدة تعلقه بمحبوبه غير آبه لعتب أي عاذل، وهو وإن أفصح عن عشقه وأبان عن سريرته إلا إنه يضمر ما يفوق غرامه، وهنا يُلحظ أن الشاعر أورد بعد المصطلحات كـ(إيضاحُ – تَكْمِلهُ – مُفصَّل – مُجْمَل)، وهي أسماء كتب في اللغة عمد الشاعر إليها؛ للربط بين دلالتها وحالته الوجدانية.

فغرامه وإن كان بينا إلا إن قلبه ينطوي على عشق لم يبح به بعد، وقد عبر عن هذه الحالة الوجدانية بكتاب الإيضاح العضدي لأبي علي الفارسي إذ قال في نهايته: "تم الجزء الأول بحمد الله ومَنّه ويتلوه الثاني بمشيئة الله وعونه"[2]، ثم أعقبه بالثاني وهو: (التكملة)[3].

كذلك ربط بين حالته الشعورية التي تنطوي على ذخائر العشق وقد باحت بأيسره، بكتاب: مجمل مقاييس اللغة لابن فارس[4]، حيث أعقبه العلامة الزمخشري بمزيد إيضاح في كتابه: المفصل في صنعة الإعراب[5]، وإن دارا في حلقة واحدة.

ويتغزل بنَحْوِيّ فيقول:

يَــا رُبَّ نَحْــوِيٍّ لَـــهُ مَبْسَـــمٌ   تَقْبِيلُـــهُ غَايَـــةُ مَطْلُـــوبِي
قَــدْ صُــغِّرَ الجَـوْهَرُ مِــنْ ثَغْــرِهِ   لَكِنَّـــهُ تَصْـــغِيرُ تَحْبِيـــبِ[1]

---

(١) الديوان، ص٣٤٠.

(٢) الإيضاح العضدي، أبو علي الفارسيّ (ت٣٧٧ هـ)، تحقيق: د. حسن شاذلي فرهود، جامعة الرياض، السعودية، الطبعة: الأولى، ١٩٦٩م، ص٣٢٤.

(٣) التكملة، أبو علي الفارسيّ (ت٣٧٧ هـ)، تحقيق: د. حسن شاذلي فرهود، جامعة الرياض، السعودية، الطبعة: الأولى، ١٩٨١م.

(٤) هو كتاب مطبوع بعنوان: مجمل اللغة لابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس (ت٣٩٥ هـ)، تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٨٦م.

(٥) هو كتاب مطبوع بعنوان: المفصل في صنعة الإعراب، جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: د. علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٩٣م.

هـ- عِلْمُ الفِقْه

ومن حقل (علم الفقه) أورد مصطلحات فقهية، وهي: (الفقيه – الندب – المنقول – المعقول)، ومن ذلك قوله:

هَلْ يُحِيطُ اللِّسانُ مِنْكَ بِوَصْفٍ   فِيهِ يَفْنَى المَنْقُولُ وَالمَعْقُولُ[٢]

يتعجب الشاعر من محبوبه الذي فاق حسنه حتى عجز اللسان عن وصفه بل فنيت أدلة الاستشهاد ولم تف بوصفه، ويضفي الشاعر على محبوبه قدسية بأن جعله مسألة فقهية يستدل عليها بنص منقول أو دليل معقول.

ويتغزل بفقيه فيقول:

وَفَقِيهٍ كَالبَدْرِ زَارَ بِلَيْلٍ   فَجَلا نُورُهُ الدُّجَى إِذْ تَجَلَّى

مَا دَرَى مَوْضِعي وَلكِنَّ قَلْبِي   بِضِرَامِ الحَشَا هَدَاهُ وَدلَّا

وَعَجِيبٍ مِنْهُ فَقِيهٌ ذَكِيٌّ   بِمَحَلِّ النِّزَاعِ كَيْفَ اسْتَدَلَّا[٣]

يتعجب الشاعر من هذا الفقيه الذي زاره ليلًا فجلا بنور وجهه ظلمة ليله، مؤكدا أنه لم يستطع إدراك موقعه لكن نيران قلبه المشتعل شوقا قد هدته إليه، ثم يتعجب مرة أخرى من ذكاء هذا الفقيه الذي استطاع بفطنته أن يهتدي إلى قلبه.

وهنا نجد أن الشاعر يستعين بالمصطلحات الفقهية لإبراز حالته الشعورية، فلما كان محل النزاع وهو قلب شاعرنا يدرك بالفطنة ولا يتطلب نصا شرعيا ولا إجماعا أو قياسا لإثبات موضعه؛ عمد الشاعر إلى مصطلح الاستدلال الذي هو: "إِقَامَةُ دَلِيلٍ لَيْسَ بِنَصٍّ وَلا إِجْمَاعٍ وَلا قِيَاسٍ شَرْعِيٍّ"[٤]، وقد اقتفى الشاعر أثر حُكْمِه وتوصل إليه اهتداءً بفطنته.

---

(١) الديوان، ص٩٢. ومثله قوله: (الديوان، ص٣٢٤).

وَنَحْوِيٍّ لَهُ نَغَمٌ   يَحَارُ بِوَصْفِهِ الذِّهْنُ

فَيَا لِلَّهِ نَحْوِيّ   جميعُ حَدِيثِهِ لحنُ

(٢) الديوان، ص٢٤٦.

(٣) الديوان، ص٢٦٢. الضِّرامُ: اشتِعالُ النارِ فِي الحَلْفاءِ ونحْوِها. والضِّرامُ أَيضا: دُقاق الحَطبِ الَّذِي يُسْرِعُ اشْتِعالُ النَّارِ فِيهِ.

(٤) شرح الكوكب المنير، تقي الدين أبو البقاء المعروف بابن النجار الحنبلي(ت٩٧٢هـ)، تحقيق: محمد الزحيلي ونزيه حماد، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، الطبعة: الثانية، ١٩٩٧م، ج٤، ص٣٩٧.

و- عِلْمُ الحَدِيث

وفي مجال (علم الحديث) أورد مصطلحات: (الحديث– المسند– المرسل)، وذلك في قوله:

فَحَدِيثُهُمْ عَنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مُسْنَدٌ وَحَدِيثُهُمْ عَنْ طِيبِ رِيقِكَ مُرْسَلُ(١)

في هذا النص الشعري تتجلى الدلالة في أسمى معانيها إذ حاول الشاعر إبراز حسن محبوبه وطيب ريقة، مضمنا شعره بعض مصطلحات علم الحديث (المسند – المرسل).

وهذا التضمين ليس محض الصدفة وإنما عمد الشاعر إليه، فأسند كل مصطلح بوصفه اللائق بما يتناسب مع مفهوم المصطلح وحقيقته، فلما كان الوجه مباحا وقد عاينوه صار حديثهم عنه مسندا، إذ المسند من الحديث هو: "مَا اتَّصل سَنَده مَرْفُوعا إِلَى رَسُول الله صلى الله عَلَيْهِ وَسلم"(٢)، واتصال سند الرواة بحديثهم عن حسن وجه المحبوب ثابت برؤيتهم له.

ولما كان ريقة في منعة على غير شاعرنا صار حديثهم عنه مرسلا، إذ المرسل من الحديث هو: "قَوْلُ مَنْ لم يلق النبي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، سَوَاءٌ كَانَ مِنَ التَّابِعِينَ أَوْ مِنْ تَابِعِي التَّابِعِينَ أَوْ مِمَّنْ بَعْدَهُمْ"(٣)، وعدم الالتقاء في مفهوم المرسل يقابله عدم ارتشاف الريق في النص الشعري.

ز- عِلْمُ الرِّيَاضِيَّات

ومن استعماله مصطلحات (علم الرياضيات) قوله:

قَدْ نُزِّهَ البَدْرُ المُنِيرُ وَوَجْهُهَا وَالشَّمْسُ بِالتَّثْلِيثِ عَنْ تَرْبِيعِ(٤)

يقرن الشاعر البدر ووجه محبوبته والشمس بالبهاء ويضعهم في تثليث تنزيها عن رابع لهم، وكأنه يشير إلى معتقد الثالوث اللاهوتي الذي يعتقده النصارى وهو: "أنَّ ربهم أبٌ، وابن، وروح، فيعبّرون بالأب عن الذات، وبالابن عن النطق الذي هو الكلام، وبالروح عن الحياة"(٥)، وقد اتكأ الشاعر على لفظتي (التثليث – التربيع)؛ لتجسيد الهيئة التي يصبو إليها، وتقريبها لذهن المتلقي.

---

(١) الديوان، ص٣٨٠.

(٢) رسالة في أصول الحديث، علي بن محمد الجرجاني (ت٨١٦هـ)، تحقيق: علي زوين، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة: الأولى، ١٤٠٧هـ، ص٧٨.

(٣) إرشاد الفحول إلي تحقيق الحق من علم الأصول، محمد بن علي الشوكاني (ت١٢٥٠هـ)، تحقيق: أحمد عزو عناية، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة: الأولى، ١٩٩٩م، ج١، ص١٧٣.

(٤) الديوان، ص٢١٠.

(٥) تخجيل من حرف التوراة والإنجيل، أبو البقاء الهاشمي (ت٦٦٨هـ)، تحقيق: محمود عبد الرحمن قدح، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة: الأولى، ١٩٩٨م، ج١، ص٤٩٣.

ثالثاً: حَقْلُ العَقَائِدِ

أكثر الشاعر من استعمال المصطلحات العقائدية والمذهبية مما يدل على سعة ثقافته وتعدد الطوائف المذهبية في المجتمع الإسلامي حينها، وقد اعتمد على إيراد هذه المصطلحات لإبراز تجربته الشعرية مضفيا عليها شيئا من القدسية أحيانا والتهكم حينا آخر، وقد تجلى هذا الحقل في اتجاهين بارزين هما: الاتجاه الإسلامي والاتجاه المسيحي.

أ: الاتِّجَاهُ الإِسْلَامِيّ

عمد الشاعر في هذا الاتجاه إلى ذكر بعض الظواهر الإسلامية والمذاهب العقدية وقد قرنها – أغلبها – بغزله؛ حتى يكسوها رداء القداسة والتنزيه، ومن المصطلحات التي أوردها:(الهدى – التوحيد – الكعبة – الجوامع – سجود – ركوع – صوفي – باطني – ظاهري – مالكي – قدوري – (شيعي) حي على خير العمل)، ومن ذلك قوله:

وَنَحْنُ سُجُودٌ فِي جَوامِعِ لَذَّةٍ ... مِنَ الأُنْسِ والإِبْرِيقُ لِلكَأْسِ رَاكِعُ(1)

يقدم صورة من حياته الغاصة بالملذات ومعاقرة الخمور، وقد سجد في مواطن الملذات وخر الإبريق راكعا للكأس يفرغ سحره، وقد عمد الشاعر إلى الربط الدلالي بين حالته الوجدانية ومصطلحات السجود والركوع والجوامع؛ لإظهار حالة الخشوع والخضوع والتبجيل والتعظيم.

وقوله:

خطبتُ وصلَكُم في جامعٍ لِهَوى ... وقُمتُ مُبتَدِرَ الساعاتِ وَالدرَجِ(2)

صور الشاعر الوصل بفتاة يسعى العاشق لخطبتها كما صور الجوامع بساحات للهوى، وقد ربط الوصل بالخطبة والهوى بالجامع؛ لإضفاء مزيد من القدسية على هذا الوصل.

ويذكر المذاهب الإسلامية فيشير إلى المذهب الحنفي والمالكي بقوله:

رُبَّ طَبَّاخٍ مَلِيحٍ ... فَاتِرِ الطَّرْفِ غَرِيرِ
مَالِكِي أَصْبَحَ لَكِنْ ... شَغَلُوهُ بِالقُدُورِ(3)

يتغزل الشاعر في طباخ مليح منكسر الطرف صغير السن، ويتعجب من كونه تفقه على مذهب الإمام مالك فكيف أمكنهم أن يشغلوه بمذهب أبي حنيفة؟!، وقد عمد الشاعر إلى التورية

---

(1) الديوان، ص٢٠٣.

(2) الديوان، ص١١٠.

(3) الديوان، ص١٧٥.

في قوله: (القُدُور)، يُلحظ أن المعنى القريب هو الإشارة إلى الإمام القُدُورِيّ[١] أحد أئمة المذهب الحنفي، دل على هذا المعنى القريب قوله: (مَالِكِي)، في حين أن المعنى البعيد الذي قصده الشاعر هو أن القُدُور– جمع: قِدْر– وهي الآنية التي يُطبخ فيها، دل على ذلك قوله: (طَبَّاخٍ).

ويتغزل بصُوفِيّ فيقول:

كَلِفْــتُ بِحبِّـــهِ صُــوفِيَّ وَصْـــلٍ فَمَاضِـــــيهِ إِلَيْـــــهِ لَا يُعَـــــادُ[٢]

يذكر الشاعر أن قلبه قد علق بمليح صوفي لا يأسى على ما فاته، وقد ربط في الدلالة بين الصوفي والوصل وكون ماضيه لا يُعاد إليه، وهذا الربط يبرز العمق الدلالي بين الصوفية والوصل؛ فالوصل والصفاء من أبرز علامات الزهد والتصوف، إذ الصوفي الحق يغلب على قلبه حلاوة الطاعة فلا يخلو قلبه عن حلاوة المحبة، كما يتجلى العمق الدلالي بين الصوفي وكون ماضيه لا يُعاد إليه، إذ الصوفي الحق هو من لا يأسى على ما فاته ولا يحزن لمفقود[٣].

ويُلمح للظاهرية والباطنية فيقول على لسان كأس:

صَفَا بَاطِنِي حُسْنًا كَما رَقَّ ظَاهِرِي وَصَاحَبْتُ فِتْيانًا مِنَ الشَّرْبِ أَكْيَاسَا[٤]

يطلب الكأس من جلاسه وقد رافقهم أن يصفوا حسن باطنه ورقة ظاهره، وقد أشار الشاعر إلى منهجين فكريين هما: (الباطني – الظاهري) مقرنا كلا منهما بما يلائمه، فأتى بالباطني مقرونا بالوصف والظاهري مقرونا بالرقة؛ لإبراز كل منهما بما يقتضيه.

فالوصف يقتضي التدقيق وإمعان النظر وهو ما يتناسب والمنهج الباطني الذي يرى: "أَن لظواهر الْقُرْآن وَالأَخْبَار بواطن تجرى فِي الظَّوَاهِر مجْرى اللب من القشر وَأَنَّهَا بصورها توهم عِنْد الجُهَّال الأغبياء صورا جلية وَهِي عِنْد العُقَلَاء والأذكياء رموز وإشارات إِلَى حقائق مُعينَة"[٥].

---

(١) الإمام القَدُورِيّ الحَنَفِيّ هو: أَحْمد بن مُحَمَّد بن أَحْمد بن جَعْفَر بن حمدَان الفَقِيه الحَنَفِيّ المَعْرُوف بالقدوري انْتَهَت إِلَيْهِ رئاسة الحَنَفِيَّة بالعراق وَكَانَ حسن العبارَة فِي النّظم وَسمع الحَدِيث وروى عَنهُ الخَطِيب فِي تَارِيخه وصنف فِي مذْهبه المُخْتَصر المَشْهُور وَغَيره ، وَتُوفِّي سنة ثَمَان وَعشْرين وَأَرْبع مائَة ببغداد. الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، ج٧، ص٢٠٩.

(٢) الديوان، ص١٢٣.

(٣) إحياء علوم الدين، أبو حامد محمد الغزالي الطوسي(ت٥٠٥هـ)، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج٤، ص٢٤١.

(٤) الديوان، ص١٨٥.

(٥) فضائح الباطنية، أبو حامد محمد الغزالي الطوسي(ت٥٠٥هـ)، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت، (د.ط)، (د.ت)، ص١١.

أما الرقة والصفاء فجلية لا تتطلب تمحيصًا وهو ما يتناسب مع الفكر الظاهري، الذي ينادي بالتمسك بالنصوص حسب دلالاتها الظاهرة المتيقنة واتباع الآثار وحفظها وروايتها وإلغاء القياس الصحيح، وعدم القول به(١).

ويُلمح للمذهب الشيعي فيقول:

وَأَذَّنْتُ حِينَ تَجَلَّى الصَّباحُ ... بِحَيَّ عَلَى خَيْرِ هَذَا العَمَلْ(٢)

يخبرنا الشاعر أنه إذا كشف الصباح عن وجهه نادى حَيَّ على خير العمل، وقصد به إتيان محبوبه، وقد ضمن الشاعر بيته بعض المصطلحات الدينية (أذَّن – حَيَّ على خير العمل).

وعبارة: (حَيَّ على خير العمل) من ألفاظ الأذان التي زادها الشيعة ولم تثبت عند أهل السنة، وإن قيل أنها كانت جزءًا من الأذان في عهد رسول الله(ﷺ) وخلافة أبي بكر الصديق وبداية خلافة عمر بن الخطاب(رضي الله عنهما)؛ لما أورده البيهقي في سننه أن عبد الله بن عمر(رضي الله عنه) كان: "يُكَبِّرُ فِي النِّدَاءِ ثَلَاثًا وَيَشْهَدُ ثَلَاثًا وَكَانَ أَحْيَانًا إِذَا قَالَ: حِيَّ عَلَى الفَلَاحِ قَالَ: عَلَى إِثْرِهَا حِيَّ عَلَى خَيْرِ العَمَلِ"(٣).

وفيما رُوي أَنَّ عَلِيَّ بْنَ الْحُسَيْنِ(رضي الله عنه): "كَانَ يَقُولُ فِي أَذَانِهِ إِذَا قَالَ: حَيَّ عَلَى الفَلَاحِ قَالَ: حَيَّ عَلَى خَيْرِ العَمَلِ وَيَقُولُ هُوَ الأَذَانُ الأَوَّلُ"(٤).

وفيما رُوي أن بلالًا (رضي الله عنه): "كَانَ يُنَادِي بِالصُّبْحِ فَيَقُولُ: حِيَّ عَلَى خَيْرِ العَمَلِ فَأَمَرَهُ النَّبِيُّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنْ يَجْعَلَ مَكَانَهَا الصَّلَاةُ خَيْرٌ مِنَ النَّوْمِ وَتَرْكَ حِيَّ عَلَى خَيْرِ العَمَلِ"(٥).

إلا إن البيهقي عقَّب بقوله: "وَهَذِهِ اللفظةُ لَمْ تَثْبُتْ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِيمَا عَلَّمَ بِلَالًا وَأَبَا مَحْذُورَةَ وَنَحْنُ نَكْرَهُ الزِّيَادَةَ فِيهِ"(٦).

---

(١) حقيقة البدعة وأحكامها، سعيد بن ناصر الغامدي، مكتبة الرشد، الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ج١، ص٢٢٢.

(٢) الديوان، ص٢٨٤.

(٣) السنن الكبرى، أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي (ت٤٥٨هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الثالثة، ٢٠٠٣م، ص٦٢٤.

(٤) المصدر نفسه، ص٦٢٥.

(٥) المصدر نفسه، ص٦٢٥.

(٦) المصدر نفسه، ص٦٢٥.

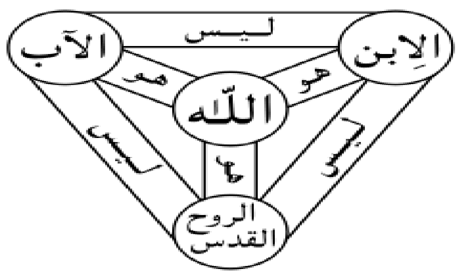
ب: الاتِّجَاهُ المَسِيحِيّ

ذكر شاعرنا بعض المصطلحات المسيحية إما على سبيل الحقيقة أو التعريض، ومن هذه المصطلحات (المسيحيُّون– التثليث– الصليب– القسيس– قيل لله ولد)، ومن ذلك قوله:

رأى المســـــيحيون منـــــهُ دُميـــــةً   تَعْطُــو كَبَــدْرٍ فَــوْقَ غُصْــنٍ مَايِــدِ

فَبَرْهَنُـــــوا تَثْلِيــــــثَهُمْ بِشَــــــكْلِهِ   لَمَّـــا رَأَوا ثَلاثـــةً فـــي وَاحِـــدِ[١]

يتحدث الشاعر في بيتيه السابقين عن المعتقد المسيحي الممثل في التثليث المكون من ثلاثة أقانيم، كل أقنوم منها جوهر مستقل عن غيره، وكلها حقيقة واحدة لله الواحد، يقول الكتاب المقدس: ﴿**فَإِنَّ الَّذِينَ يَشْهَدُونَ فِي السَّمَاءِ هُمْ ثَلاَثَـةٌ: الآبُ، وَالْكَلِمَـةُ، وَالـرُّوحُ الْقُدُسُ. وَهؤُلاَءِ الثَّلاَثَةُ هُمْ وَاحِدٌ**﴾[٢]، ويتضح التثليث من خلال هذا الرسم:



وربما قصد الشاعر أن المسيحيين برهنوا تثليثهم بشكل القمر، والواقع أنهم برهنوا التثليث بالشمس إذ هيَ خير مثال للوحدانية المثلثة، فالشمس واحدة وثلاثة في آن واحد، فهي واحدة من حيث الجوهر، وفي نفس الوقت تحوي القرص والشعاع والحرارة وكل واحد من الثلاثة جوهر مستقل عن الآخر[٣]، ولعل الشاعر ذكر القمر كبرهان على التثليت الكوكبي في إشارة منه إلى بعض أديان العرب الجنوبيين في الجاهلية، وهذا التثليث "يمثل في نظرهم عائلة إلهية مكونة من ثلاثة أرباب، هي: الأب وهو القمر، والابن وهو الزُّهرة، والأم وهي الشمس"[٤].

---

(١) الديوان، ص١٣٨. الدُّمْيَةُ: الصَّنَم، وَقِيلَ: الصُّورَةُ المُنَقَّشة العاجُ وَنَحْوُهُ. وَيُقَالُ للمرأَة: الدُّمْيَةُ، يُكَنَّى عَنِ الْمَرْأَةِ بِهَا، عَرَبِيَّةٌ، وَجَمْعُ الدُّمْيةِ: دُمىً. تَعْطُو: العَطْوُ: التَّنَاوُلُ، وظَبيٌ عَطُوٌّ: يَتطاوَلُ إلى الشَّجَر لِيَتناولَ مِنْهُ. مايد: مادَ مَيْدًا: تَمَايَلَ. ومادَ يَمِيدُ إذا تَثَنَّى وتَبَخْتَرَ. وَمَادَتِ الأَغْصانُ: تَمَايَلَتْ. وَغُصْنٌ مائدٌ وميَّاد: مَائِلٌ.

(٢) الكتاب المقدس، العهد الجديد (الإنجيل)، رسالة يوحنا الرسول الأولى، الإصحاح الخامس، آية٧.

(٣) كتاب أسئلة حول حتمية التثليث والتوحيد، حلمي القمص يعقوب، (موقع: الأنبا تكلا هيمانوت الحبشي).
https://st-takla.org/books/helmy-elkommos/trinity-and-unity/eg.html

(٤) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار الساقي، لبنان، الطبعة: الرابعة،٢٠٠١م، ج١١، ص٥٧.

وقوله:

قَــالُوا سَــمِعْنَا فِــي الــبِلَادِ قَضِــيَّةً   مَضْـمُونُهَا أَنْ قَـدْ قَضَـى القِسِّـيسُ
فَأَجَبْــتُ قَــدْ كَــانَ الَّــذِي خَبَّرْتُمُــوا   عَنْـــهُ وَخَـــرَّبَ رَبْعَـــهُ إبْلِـــيسُ(١)

يتهكم الشاعر ببعض رموز الدين المسيحيّ – القسيس –، وذلك عندما أُخبر بموت أحد القساوسة – على تأويل لفظة (قَضَى) بمعنى الموت والفناء –، فقال أفسد عليه إبليس دينه وخرب ربعه فأهلكه.

أما إن أُوِّلت لفظة (قَضَى) بالحُكْمِ استنادا للفظة (قَضِيَّة) فيكون القسيس حينها أتى بفعل محمود، وعليه فيكون الشاعر قد ألمح بقوله: (وَخَرَّبَ رَبْعَهُ إبْلِيسُ) إلى قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ**﴾(٢)، وقوله جل شأنه: ﴿**وَقَدِمْنَا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَّنثُورًا**﴾(٣).

ومن استعانته أيضا ببعض المصطلحات المسيحية قوله:

أَيَــا كَعْبَــةَ الحُسْــنِ إِنِّــي جَعَلْــتُ   عَلَـى سَـلْوَةِ الحُـبِّ مِنِّـي صَـلِيبَا(٤)

يصف الشاعر حسن محبوبه بالكعبة في حين وصف كل ما يشغله عنه بالصليب، ويتجلى العمق الدلالي في الربط بين الكعبة كرمز للدين الإسلامي والحُسْنِ، إذ إنه يقصد حسن محبوبه ويطوف حول بهائه، بل إن حسن المحبوب شكل عند شاعرنا أحد أهم أركان العشق وقبلته التي يتوجه نحوها.

كما تجلى العمق الدلالي حين أتى بالصليب كرمز للدين المسيحي مقرونا بالسلوة، إذ السلوان عقيدة لا يعترف بها عاشق كما لا يعترف هو بالصليب.

---

(١) الديوان، ص١٨٤.

(٢) سورة النور، آية٣٩.

(٣) سورة الفرقان، آية٢٣.

(٤) الديوان، ص٦٧. السَّلْوة: مِنْ سَلاهُ وسَلا عَنْهُ سُلْوَانًا: نَسِيَه.

وقوله:

إِنْ قِيلَ بِأَنَّ لِي عَلَى الهَجْرِ جَلَدْ مَا أَنْ صَدَّقُوا قَدْ قِيلَ لِلَّهِ وَلَدْ[1]

يكذب الشاعر من يتهمه بالصبر على هجر محبوبه قائلا: إن قالوا ذلك وصدق قولهم لَصَدَقَ قول القائلين بأن لله ولدا.

ويشير بقوله: (قَدْ قِيلَ لِلَّهِ وَلَدْ) إلى اليهود والنصارى، وقد وصفهم الله تعالى بقوله: ﴿**وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ ذَٰلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهِئُونَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن قَبْلُ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ**﴾[2].

رابعاً: حَقْلُ المُعِدَّات الحَرْبِيّة

تعد الحروب من أبرز "العوامل المثيرة للعواطف، فهي تحرك الوجدان بمظاهرها، وتلهب المشاعر بأحداثها، وتذيب النفوس بآثارها ونتائجها؛ ذلك لأن الحرب... تؤثر في الأعصاب، وتثير الانفعالات المختلفة، وتجعل الشخص يحس إحساسا غريبا، ويشعر شعورا عميقا يختلف كل الاختلاف عن شعوره نحو مظاهر الحياة العادية"[3].

ولما كانت الحروب كذلك؛ فقد أكثر شاعرنا من ذكر أدوات الحرب؛ لإبراز شجاعة ممدوحه أو حسن محبوبه، وإن كان استعماله للأدوات الحربية في الغزل يعد السمة البارزة في شعره.

ومن الأدوات الحربية التي استعملها الشاب الظريف: (السيف – الرمح – السهم – الدرع – القوس)، وقد كان مقلا في استعمال لفظتي (الدرع والقوس)، كما لم يكتف باستعمال المفردة بلفظ واحد، بل توسع في استعمالها، فقد يستعملها بمرادفاتها أو بصفة من صفاتها للدلالة عليها، ويمكن إيضاح ذلك فيما يأتي:

---

(١) الديوان، ص٣٦٨.

(٢) سورة التوبة، آية ٣٠. لم يرد في التوراة –حسب اطلاعنا– اعتقادُ اليهود أن عزيرا ابن الله، وعليه "فالقَائِلُونَ بِهَذَا المَذْهَبِ– عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ – بَعْضُ الْيَهُودِ إِلَّا أَنَّ اللَّهَ نَسَبَ ذَلِكَ القَوْلَ إِلَى اليَهُودِ عامة؛ بِنَاءً عَلَى عَادَةِ العَرَبِ فِي إِيقَاعِ اسْمِ الجَمَاعَةِ عَلَى الوَاحِدِ". (مفاتيح الغيب، فخر الدين الرازي(ت٦٠٦هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة: الثالثة، ١٤٢٠هـ، ج١٦، ص٢٨).

(٣) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة: الثالثة، ١٩٦٦م، ص٦٣.

أ- السَّيْف.

حظي ذكر السيف بنصيب وافر واهتمام بالغ في شعر الشاب الظريف، وقد نوع الشاعر في أسمائه وصفاته، فمنها ما يتعلق بالحدة والمضاء، ومنها ما يتعلق بصلابة المعدن والصفاء، ومنها ما يتعلق بمكان الصنع، ويتبين ذلك من خلال استعماله ألفاظ: (الحسام– المرهفات – الصوارم – القواضب – النصل – الظُّبَى– البيض – الفرند – ذو الفقار – الهندي)، ومن ذلك قوله:

تَرَقْـرَقَ دُرُّ الـدَّمْعِ مِـنْ مَـتْنِ لَحْظِـه   فَحَقَّقْـتُ أَنّ السَّـيْفَ فِيــهِ فَرْنـدُهُ[(١)]

يتضـح العمـق الـدلالي فـي هـذه الصـورة المركبـة التـي سـاقها الشـاعر حـين صـور دمـع محبوبـه وقـد لمـع كالـدر فـي عينيـه بسـيف قـد لمـع بريقـه وصـفى جـوهره، فنجـد أن الشـاعر قـد ربـط بـين اللحظ والسيف فـي الحـدة والمضـاء، وبـين الـدمع والفِرِنْـدِ فـي الصـفاء واللمعـان إذ فِرِنْـدُ السـيف: "وَشْـيُهُ وَجَـوْهَرُهُ ومـاؤُه الَّـذِي يَجْـرِي فِيــهِ"[(٢)]، ويشـير مـرة أخـرى إلى بريقه ولمعانه مشبها به أعين محبوبه فيقول:

فَيَـا لَهَـا سُـودًا مِرَاضًـا غَـدَتْ   تَسُـلُّ لِلعَاشِـقِ بِيضًـا صِـحَاحْ[(٣)]

يصف الشاعر عيون محبوبه بأنها سوداء منكسرة وقصد بقوله: (مِرَاضًا) الانكسار الذي هو دليل العفة والحياء، ومع ذلك فهي تسل للعاشقين سيوفا بيضاء ماضية، والأبيض من السيوف محبب إلى العرب وقد تغنت بهذا الوصف، "فأحبوا من السيوف ما كان خفيف النصل، ورقيق الشفرتين، أملس، لينا، صقيلا أبيض، يتلألأ حده، وتبرق صفحته"[(٤)].

ويشير إلى السيف بأوصاف أخرى ومن ذلك قوله:

وَإِنَّ لِسَـانِي ذو الفِقَـارِ عَلِيُّـهُ   عُـلاكَ فَمَـنْ مِثْلِـي وَمِثْلُـكَ غـانِمُ[(٥)]

فـي هذا الـنص يتضـح التشـابك الـدلالي حين يفـاخر الشـاعر ببيانـه وحسـن نظمـه وبلـوغ مأربه، ويفاخر بشأن ممدوحه وعظم قدره وتعدد انتصاراته، ولم يجد لذلك مثلا خيرا من علي بن

---

(١) الديوان، ص١٢٥. ترقرق: المَاء وَغَيره تحرّك واضطرب أَو جرى جَريا سهلا وتسلسل وَيُقَال: ترقرق الدمع فِي الْعين دَار فِي بَاطِنهَا.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج٣، ص٣٣٤.

(٣) الديوان، ص١١٦.

(٤) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٤٩.

(٥) الديوان، ص٢٩٦.

أبي طالب(رضي الله عنه)، فشبه لسانه بسيف عَلِيٍّ في الحدة والمضاء، ويجعل محبة عَلِيٍّ سبب رفعة ممدوحه وعلو شأنه.

نجد أن الشاعر قد عبر عن السيف بذي الفقار، وهذا التعبير يدل على اهتمام العرب بجلاء السيف وصقله ونقشه وتزيينه، فالسيف إذا كان "فِيه خُزُوز مُطْمَئِنَّة عنَ مَتْنِهِ فَهُوَ مُفَقَّر "ومِنْهُ سُمِّيَ ذو الفَقار"(١).

وقوله:

لِحَاظُ الظِّبَا تَحْكِي الظُّبَي فِي المَضَارِبِ	**عَلَى أَنَّهَا أَمْضَى بِقَطْعِ الضَّرَائِبِ**
فَلَا تَحْذَرُوا بِيضَ القَوَاضِبِ وَاحْذَرُوا	**قَوَاضِبَ سُودٍ فِي جُفُونِ الكَوَاعِبِ(٢)**

يتغزل الشاعر بمحبوبته التي تحاكي الظباء بلحاظها، بل إن لحاظها أمضى من حد السيوف الصوارم، وقد أحسن الشاعر الربط الدلالي بين (اللِّحَاظِ والظُّبَى) فاللحاظ: "مؤخِر العَيْنِ مِمَّا يَلِي الصُّدْغَ، وَالجَمْعُ لُحُظٌ"(٣)، والظُّبَى: جمع ظُبَة وهي نهاية السيف(٤)، وكل منهما يدل على الدقة والحدة والمضاء، ثم يزيل توهم من يعتقد أن الحدة والمضاء قاصرة على السيوف قائلا: إن عيون الكواعب أشد خطرا على المرء من حد السيوف.

وقد استعمل الشاعر ألفاظ: (الظُّبَى – البِيض – القَواضِب) أشار بها إلى السيف، وهي وإن اختلف لفظا إلا أنها اتحدت معنى، فقد دلت في جميعها على الصفاء والمضاء، ولما كانت الحدة والمضاء أهم ناحية في السيف عبر عنها الشعراء بتعبيرات كثيرة فقالوا: حسام، مرهف، عضب، صارم... قاضب(٥).

وتتجلى الصنعة البديعية في النص السابق، فقد جانس الشاعر بين لفظتي: (الظِّبَا – الظُّبَى)، كما طابق سلبا بين لفظتي: (فَلَا تَحْذَرُوا – وَاحْذَرُوا)، وإيجابا بين لفظتي: (بِيض – سُود).

---

(١) فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي(ت٤٢٩هـ)، تحقيق: عبد الرازق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٢م، ص١٧٣.

(٢) الديوان، ص٧١. المَضَارِبُ: الخِيَامُ. الضَّرَائِبُ: الرؤُوسُ. القَوَاضِبُ:(ج) قَاضِبُ. والقَضْبُ: القَطْعُ. وقَضَبَه فانْقَضَبَ: انْقَطَعَ.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، ج٧، ص٤٥٨.

(٤) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٤٨.

(٥) المرجع نفسه، ص١٤٨.

كذلك لجأ الشاعر إلى ضرورة شعرية من قصر الممدود في قوله: (الظِّبَا)، وقصد بها الشاعر الظباء، وربما ألجأه الوزن العروضي لذلك.

ويستعمل لفظة (الهندي) كإشارة إلى موطن الصنع فيقول:

وَلَوْ وَضَعْتَ عَلَى الهِنْدِيِّ سَطْوَتَهُ   طَاحَتْ رُؤُوسُ الأَعَادِي وَهْوَ مَا ضَرَبا(١)

يعظم الشاعر شأن ممدوحه ويبالغ في قوته وبطشه قائلا: لو أن سطوته وضعت على سيفه الهندي لطاحت رؤوس الأعداء دون أن يضرب به، وهذا التعبير فيه إشارة إلى سطوة ممدوحه وقوته التي لا تبارى، كما فيه إشارة إلى حدة سيفه ومضائه.

وقد استعمل لفظة (الهندي) للتعبير عن السيف، وفيه إشارة إلى موطن الصنع؛ فالسيف إذا "سُوِّيَ وَطُبِعِ بِالهِند فَهُوَ مُهَنَّد وهِنديّ وهِنْدوانيٌّ"(٢)، وقد كان العرب يفاخرون بمثل هذه السيوف؛ لصلابتها فهي قوية عصية على الكسر.

ومن مرادفات السيف التي استعملها الشاعر أيضا (الحسام) فقال:

وَلَوْ كَانَ تَحْصِيلُ الفَخَارِ بِنِسْبَةٍ   تَسَاوَى إِذًا حَدُّ الحُسَامِ وَغِمْدُهُ(٣)

يذم الشاعر من يرى الفخار في انتسابه لغيره بل يجب أن يكون بذاته، فلو كان شرف الشيء بنسبته لغيره لتساوى إذا حد السيف بغمده، لذا نجده يؤكد ذلك فيقول:

وَمَا شَرَفِي إِلَّا بِنَفسِي وَإِنْ يَكُنْ   لِقَوْمِي فَخَارٌ طَاوَلَ النَّجْمَ مَجْدُهُ(٤)

---

(١) الديوان، ص٦٢. السَّطْوَةُ: شِدَّةُ البَطْش. طاحَ يَطُوحُ ويَطِيحُ طَوْحا: هَلَكَ وَسَقَطَ أَو ذَهَبَ.

(٢) فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، ص١٧٣.

(٣) الديوان، ص١٢٦.

(٤) الديوان، ص١٢٦. ومن المرادفات التي استعملها أيضا للسيف: (المرهفات) وذلك في قوله: (الديوان، ص١٩٩).

يَسُلُّ عَلَيْنَا مُرْهَفَاتِ لَوَاحِظٍ   لَهَا كُلَّ يَوْمٍ مِنْ يَدِ السِّحْرِ خَارِطُ

ومنها (الصارم) كما في قوله: (الديوان، ص٢٩٣).

إِذَا بَعُدُوا وَافُوكَ أَسْرَى وَإِنْ دَنَوا   لِغَزْوِكَ وَافَتْهُمُ قَنًا وَصَوَارِمُ

ومنها (النصل) كما في قوله: (الديوان، ص٢٤٧).

سَأَجْهَدُ إِمَّا لِلمَنايا أَو المُنَى   قُصَاراي إِمَّا النَّصْرُ أَوْ مَا جَنَى النَّصْلُ

ب- الرُّمْح

أورد الشاب الظريف لفظة الرماح ومرادفاتها بكثرة فقد عبر عنها بألفاظ: (القنا – السمر – سمر الكعوب – الذوابل – السنان – النصل – الرديني – العوالي – الخَطِّي)، ومن ذلك قوله:

بَـدَا وَجْهُـهُ مِـنْ فَـوْقِ أَسْـمَرِ قَـدِّهِ   وَقَدْ لاحَ مِنْ لَيْلِ الـذَّوَائِبِ فِـي جُنْحِ
فَقُلْتُ عَجِيبٌ كَيْفَ لَمْ يَذْهَب الدُّجَى   وَقَدْ طَلَعَتْ شَمْسُ النَّهَارِ عَلَى رُمْحِ[١]

يتغزل الشاعر بمحبوبه قائلا: بدا وجهه كالشمس المشرقة على قامة تحكي الرمح اعتدلا وقد لاح شعره كالليل المظلم، ثم يتعجب قائلا: كيف لم ينجل الظلام وقد طلعت الشمس فوق رمح؟!، فصور الشاعر قامة محبوبه بالرمح استواء واعتدالا، وشعره بالليل سوادا، ووجهه بالشمس ضياءً.

وقد أورد الشاعر في النص السابق لفظتي: (أسمر – الرمح)، وربط في دلالتهما مع قامة المحبوب؛ للتعبير عن استواء القامة واعتدالها، وهذا الوصف يتناسب مع الرمح؛ إذ الرمح أجوده عند العرب "ما كان أصم غير أجوف، مطردا، معتدلا ليس به اعوجاج، وفضلوا من ألوانه: الأحمر والأسمر؛ لأن كلا منهما يدل على الصلابة وتمام النضج"[٢].

ويصور قامة محبوبه مرة أخرى مستعملا لفظة (القنا) فيقول:

بَنَفْسَـــجُ جَـــاءَتْ وحَيَّـــتْ بِـــهِ   مَـنْ قَـدُّهَا يَحْكِـي القَنَـا الأَمْلَـدَا[٣]

ويستعمل (السُّمْرَ والعَوَالِي) كمرادفات للرماح فيقول:

حَمُوا بِكُعُوبِ السُّمْرِ بِيضَ الكَوَاعِبِ   وَصَـانُوا مِـنَ الأَتْـرَابِ دُرَّ التَّرَائِـبِ
وَهَـزُّوا العَـوَالِي مِـنْ أَكُـفٍّ قَـوَابِضٍ   رِقَابَ المَعَالِي بالسُّيُوفِ القَوَاضِبِ[٤]

---

(١) الديوان، ص١١٤. القَدُّ: القامةُ. وَغُلَامٌ حسنُ القَدِّ أَي الِاعْتِدَالِ وَالْجِسْمِ. الذَّوَائِبُ: الذُّؤابَةُ مَنْبِتُ الناصيةِ مِنَ الرأْس، وذُؤَابةُ كُلِّ شيءٍ أَعلاه.

(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٤٢ – ١٤٣.

(٣) الديوان، ص١٢٩. البنفسج: نَبَات زهري من جنس (فيولا) من الفصيلة البنفسجية يزرع للزِّينَة ولزهوره عطر الرَّائِحَة. الأَمْلَدُ: المَلَدُ: الشَّبَابُ النَّاعِمُ، وَجَمْعُهُ أَمْلادٌ، والأُملُودُ مِنَ النِّسَاءِ: النَّاعِمَةُ المستويةُ القامةِ، وَغُصْنٌ أُملُودٌ وإِمْلِيدٌ: نَاعِمٌ.

(٤) الديوان، ص٨٧. الأَتْرَابُ: الأَمْثالُ، وَقِيلَ: تِرْبُ الرَّجُلِ الَّذِي وُلِدَ معَه، وأَكثر مَايَكُونُ ذَلِكَ فِي المُؤَنَّثِ. التَّرَائِبُ: مَوْضِعُ القِلادةِ مِنَ الصَّدْر.

يقدم الشاعر صورة لممدوحيه وقد زادوا عن الأعراض برماحهم فصانوا الجواري الناهدات كما صانوا أموالهم وقلائدهم، وقد بلغوا المجد والشرف برماحهم المرنة الصلبة وسيوفهم الماضية.

ونجد أن الشاعر قد استعمل لفظتي (كُعُوب السُّمْر والعَوَالِي) في إشارة منه إلى الرماح، وقد ربط في الدلالة بين كُعُوبِ السُّمْرِ وبِيضَ الكَوَاعِبِ، إذ الكعب من الرماح هو: عُقْدَةُ مَا بَيْنَ الأُنْبُوبَيْنِ، وقيل: هُوَ أُنْبوبُ مَا بَيْنَ كلِّ عُقْدتين، وَقِيلَ: الكعبُ هُوَ طَرَفُ الأُنْبوبِ الناشِزُ، وَجَمْعُهُ كُعُوب وكِعابٌ، ومن المرأة: حِينَ يَبْدو ثَدْيُها للنُّهود، والجمع كَواعِبُ[1]، وإنما سُمي بذلك للنتوء البارز فيه عن سائر القضيب كذلك ثدي الفتاة أول النهود.

ولما كان المجد غاية المرء ومنتهى مطلبه قرنه الشاعر بالعوالي المثقفة التي هزت أركانه فأخضعته لممدوحه، وقرن العوالي بالاهتزاز؛ إذ أجود الرماح – أيضا – ما كان "مارنا يضطرب عند اهتزازه، لدنا لينا، يلذ به الكف كلما هزّ"[2].

ويتحدث مرة أخرى عن مرونة الرماح واهتزازها مشبها بها قد محبوبه مستعملا لفظة (الرُّدَيْنِيّ) كمرادف لها فيقول:

لَوْلَا تَثَنِّي رُدَيْنِيِّ القَوَامِ بِهِ   حَلَفْتُ أَلْفَ يَمِينٍ أَنَّهُ صَنَمُ[3]

يقسم الشاعر أنه لو لم ير تمايل محبوبه بقامته التي تحاكي الرمح لظن أنه صنم لا حس لديه أو إدراك، وقد استعمل الشاعر لفظة الرُّدَيْنِيّ؛ للدلالة على الرماح باعتبار نسبتها، فالرُّدَيْنِيُّ: "مَنْسُوبٌ إِلَى امرأَة السَّمْهَرِيّ، تُسَمَّى رُدَيْنة، وَكَانَا يُقَوِّمانِ القَنا بخَطِّ هَجَرَ – في البحرين–"[4].

ويستعمل (السِّنان والذَّوَابِل) كمرادفات أيضا للرماح فيقول:

وَلَوْلَا سِنَانٌ مِنْ لِحَاظِكَ قَاتِلٌ   لَمَا كُنْتُ أَدْرِي أَنَّ طَرْفَكَ ذَابِلُ[5]

يخاطب الشاعر محبوبه قائلا: لولا انطلاق رماح طرفك التي استقرت بقلبي لما عرفت أن طرفك رمح قاتل، وقد استعمل الشاعر لفظتي (السِّنان والذَّابِل) في إشارة إلى الرماح.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، ج١، ص٧١٨ – ٧١٩.

(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٤٣.

(٣) الديوان، ص٣٠٠.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ج١٣، ص١٧٨.

(٥) الديوان، ص٢٤٣.

ويتجلى العمق الدلالي حين ربط الشاعر بين طرف محبوبه حين صوب نظراته نحوه والسنان؛ لما بينهما من الحدة والمضاء والفتك، والشعراء إنما استحسنوا من أسنة الرماح "ما كان صافيا لامعا، حادا ماضيا مصقولا"(١).

كذلك حين ربط بين طرف محبوبه حال كونه فاترا منكسرا ملتصقة أجفانه به والذابل من الرماح، "والرِّماح الذَّوابِل سُمْيت بذلك ليبْسِها ولُصُوق لِيطِها يَعْنِي قِشْرَها"(٢)، ويؤكد هذا الاستنتاج الدلالي قوله في موضع آخر:

يَا طَرْفَهُ وَالرُّمْحُ فِيهِ نَضَارَةٌ　　　فَعَلَامَ فِي حَدِّ السِّنَانِ ذُبُولُ(٣)

ويجمع بين (السيف والرمح) للدلالة على الحدة والمضاء والاعتدال والاستواء مشبها بهما لحظ محبوبه وقامته فيقول:

يُرِينِي المَوْتَ فِي سَيْفٍ وَرُمْحٍ　　　مُقِيمٍ فِي اللَّوَاحِظِ وَالقَوَامِ(٤)

ويقول:

وَذِي قَامَةٍ كَالرُّمْحِ ثُقِّفَ قَدُّهُ　　　لَهُ نَاظِرٌ كَالسَّيفِ أُحْكِمَ شَحْذُهُ(٥)

ويجمع مرة أخرى بين لفظتي:(البيض والسمر) كمرادفات للسيوف والرماح، حين يفاخر بنفسه ويباهي ببأسه ويمتدح خيله وإبله بعزمها وقوة صبرها في الحروب، فلا تضمرها السيوف المواضي ولا الرماح العوالي فيقول:

وَلَيْسَ تَضْمَرُ لِي خَيْلٌ وَلَا إِبِلٌ　　　مَا تُضْمِرُ المُعْزَمَاتِ البِيضُ وَالسُّمُرُ(٦)

---

(١) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٤٢.

(٢) المخصص، أبو الحسن بن سيده، ج٢، ص٢٢.

(٣) الديوان، ص٢٤٨.

(٤) الديوان، ص٣١٣.

(٥) الديوان، ص١٤٧. ثَقَّفَ: الشَّيْء أَقَامَ المعوج مِنْهُ وسواه، وَالْإِنْسَان أدبه وهذبه وَعلمه. شَحَذَ: السَّيْف وَنَحْوه شحذا أحد سنانه.

(٦) الديوان، ص١٥٤. ضَمَرَ: ضمورا هزل وَقل لَحْمه وانكمش وانضم بعضه إِلَى بعض. المُعْزَمَاتُ: مِن اعتزم لِلْأَمْر: احتمله وصبر عَلَيْهِ، وَالْأَمر وَعَلِيهِ: عزم، وَفُلَان الطَّرِيق مضى فِيهِ وَلم ينثن.

ج- السَّهْم

أكثر الشاعر من استعمال لفظة السهام، وقد غلب استعمالها في مقام الغزل مشبها بها طرف محبوبه في لطفه وحدّه، وأثره وقوة وقعه، ومن ذلك قوله:

وَيَا تِلْكَ اللِّحَاظِ أَرَى عَجِيبًا ... سِهَامًا كُلَّمَا كُسِرَتْ تُصِيبُ(١)

يتحدث الشاعر عن حسن محبوبته مصورا لحاظها بالسهام في الدقة في إصابة الهدف، وتتشابك الدلالة بين اللحاظ والسهام والكسر في كل منهما، فاللحاظ – كما أشارنا سابقا – هي: مؤخِر العَيْنِ مِمَّا يَلِي الصُّدْغَ، ولحاظ السهام مؤخرتها مما يلي الفوق، "وهو الحز الذي في السهم حيث يوضع الوتر"(٢)، وكنى الشاعر عن حياء محبوبته بكسر طرفها، وهذا الحياء أدعى للعشق وأبلغ تأثيرا في نفس العاشق، كذا كَسْر السهم بتضيق فتحتي الفوق منه يكون أدق في إصابة الهدف وبلوغ الغرض.

ويصف الجنود والخيول بالسهام فيقول:

سِهَامٌ عَلَى مِثْلِ السِّهَامِ تبسَّمَتْ ... سُيُوفُهُمُ حَيْثُ الوُجُوهُ سَوَاهِمُ(٣)

يشبه الشاعر الجنود والخيول في ساحة المعركة بالسهام في سرعة انطلاقها وشدة طيرانها وإصابتها أهدافها، وقد تبسمت سيوفهم على سبيل الاستعارة دلالة على الظفر والنصر في حين كلحت وجوه الأعداء خوفا، ووصف الخيول بالسهام شائع في ألسنة العرب، ومنه قول المتنبي:

رَمَى الدَّرْبَ بِالجُرْدِ الجِيَادِ إِلَى العِدَا ... وَمَا عَلِمُوا أَنَّ السِّهَامَ خُيُولُ(٤)

ويجمع الشاب الظريف بين (السهام والرماح) على صيغة اسم الفاعل فيقول:

يَا بِأَبِي مَعَاطِفٌ وَأَعْيُنٌ ... يَصُونُ مِنْهَا رَامِحٌ وَنَابِلُ(٥)

يفتدي الشاعر محبوبه المصونة معاطفه وأعينه بأبيه، وكيف لا تصان معاطفه وأعينه وهي صاحبة الرماح والنبال؟!، وقد أتى بالوصفين على صيغة اسم الفاعل للدلالة؛ على

---

(١) الديوان، ص٤١.

(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٣٨.

(٣) الديوان، ص٢٩٥. سَوَاهِمُ:(ج) سَاهِم، وسهم سهوما وسهاما تغير لَونه عَن حَاله لعَارض من هم أَو هزال.

(٤) شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٩٣٨، ص٩٢١. الجُرْدُ: الأَجرد: هو الَّذِي لَيْسَ عَلَى بَدَنِهِ شَعْرٌ، والأَجْرَدُ مِنَ الخيلِ والدوابِّ: القصيرُ الشعرِ.

(٥) الديوان، ص٢٥٨. المَعَاطِفُ: (ج) معْطف من العطف، وعطف كل شَيْء جَانِبه وَهُوَ من الْإِنْسَان من لدن رَأسه إِلَى وركه.

الثبوت، فرَجُلٌ رامِحٌ ورَمَّاح: أي ذُو رُمْح صَانِعٌ للرِّماح وحِرْفته الرِّماحة، ورَجُلٌ نَابِلٌ ونبَّالٌ: أَي ذُو نَبْل وهُوَ الَّذِي يُسَوِّي النِّبال(١).

ويجمع أيضا بين (النبال والسيوف) على صيغة اسم الفاعل فيقول:

يَـــاثَغْرَهُ المَحْمِـــيَّ مِنْـــهُ بِنَابِــلٍ　　　مِــنْ طَرْفِــهِ وَبِسَــائِفٍ مِــنْ خَــدِّهِ(٢)

ويجمع أيضا بين مرادفات السهام والرماح والسيوف مستعملا: (النَّبَّال والخَطِّيّ والمُرْهَف) فيقول:

وَجَفْنُـــكَ نَبَّـــالٌ وَشَـــعْرُكَ مُسْـــبَلٌ　　　وَقَـــدُّكَ خَطِّـــيٌّ وَلَحْظُـــكَ مُرْهَـــفُ(٣)

د- الدِّرْع

كان الشاعر مُقِلًّا في ذكر الدروع فلم يذكرها في شعره إلا مرة واحدة، وذلك ضمن صورة مفصلة للحرب وأدواتها يذكر فيها مآثر ممدوحه فيقول:

إِذَا بَعُـدُوا وَافُـوكَ أَسْـرَى وَإِنْ دَنَـوا　　　لِغَـــزْوِكَ وَافَـــتْهُمُ قَنًـــا وَصَـــوَارِمُ

وَلَا غائِـــبٌ إِلَّا أَتَـــى وَهْـــوَ تَائِـــبٌ　　　وَلَا قَـــادِمٌ إِلّا أَتَـــى وَهْـــوَ نَـــادِمُ

لِأَعْنَـــاقِهِمْ بِـــالبِيضِ مِنْـــكَ مَعَـــانِقٌ　　　لِغَيْـــرِ هَـــوَىً فِـــيهِمْ وَبِالسُّـــمْرِ لَاثِـــمُ

تَفَـــتَّحُ مِـــنهُم بالسُّـــيُوفِ شَـــقَائِقًا　　　عَلَيْهَـــا الـــدُّرُوعُ الضَّـــافِيَاتُ كَمَـــائِمُ

بِحَـرْبٍ تَكُـونُ البِـيضُ مِنْهَـا بوَارِقًـا　　　نَجِـيعُهُم فِيهَـا الغُيُـومُ السَّـوَاجِمُ(٤)

أورد الشـاعر فـي نصـه السـابق كافـة الأسـلحة بأسـمائها ونعوتهـا فنجـده يـذكر (القنـا – الصـوارم – البـيض – السـمر – السـيوف – الـدروع)، وجـاء اسـتعماله للفظـة (الـدروع) متبوعـة بالضافيات؛ محاولة منه لإبراز ضراوة المعركة وحدة السيوف التي تهوي على الأعداء فتخترق هذه الدروع السابغات المحكمة الصنع التي يحتمون بها وتنفذ إلى أجسادهم محدثة شقوقا تتفجر منها الدماء، وهي صورة شائعة في الشعر العربي، ومنها قول النابغة الذبياني:

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، ج٢، ص٤٥٢ – ج١١، ص٦٤٢ – ٦٤٣.

(٢) الديوان، ص٣٦٦.

(٣) الديوان، ص٢١٨.

(٤) الديوان، ص٢٩٣. الصَارِمُ: القاطع. المَعَانِقُ:(ج) المعنقة وهي: القلادة. الشَّقَائِقُ: مِنَ الشق وهو والصدع والخرق. الضَّافِيَات: السَابِغَات، وضفا الشَّيْء ضفوا: سبغ. الكَمَائِمُ: قصد بها الْكمّ. وهو: مدْخل الْيَد ومخرجها من الثَّوْب. النجيع والنجوع: دم الْجوف. السَّوَاجِمُ: يقال: سجم الدمع والمطر سجوما وسجاما وتسجاما سَالَ قَلِيلا أَو كثيرا، وَيُقَال: سجمت السحابة وأسجمت: دَامَ مطرها.

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ المُضاعَفَ نَسْجُهُ   وتُوقِدُ بالصُّفَّاحِ نَارَ الحُبَاحِبِ(١)

وهذا التصوير فيه دلالة على حدة السيوف ومضائها ورداءة الدروع وضعف نسجها، وهو ما يتنافى مع أوصاف الدروع التي تغنت العرب بها وأكثرت من ذكر وصفها وجودة مادتها، فقد أحبوا منها "ما كانت صلبة متينة، ترد النبال، ولا تنفذ فيها السهام، ولا تؤثر فيها النصال، ولا تعمل فيها السيوف، بل تصلّ فيها إذا ضربتها، وتؤثر هي في السيوف فتفلّها"(٢).

هـ- القوس

استعمل الشاعر لفظة القوس مرة واحدة، وأتى بها مجموعة في صورة تشبيهية رائعة، وذلك في قوله:

فِـي حَاجِبَيْهِ وعَيْنَيْهِ وَمَنْطِقِهِ   شِبْهٌ مِنَ القِسْيِ وَالأَسْهَامِ والوَتَرِ(٣)

فالقوس وإن كانت رمزا للمتانة والقوة فقد استعملها الشاعر للتغزل بمحبوبه وإبراز أهم صفاته، فشبه حاجبيه في انعطافهما بالقوس، إذ يقال: حاجِب مُقَوِّس ومُسْتَقْوِس، على التَّشْبِيه بالقَوْس فِي انْعطافه(٤)، كما شبه عينيه بالسهام في قوة وقعها ودقتها في إصابة هدفها، وشبه كذلك منطقه وحسن حديثه بالوتر؛ لما يتميز به الوتر من صوته الغرد إذا زل السهم عنه، وقد أكثر الشعراء من وصف صوت القوس، ومن ذلك قول الشنفرى الأزدي:

إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا   مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تَرِنُّ وتُعْوِلُ(٥)

وقد صاغ الشاب الظريف بيته السابق في صورة تشبيهية رائعة، حيث جمع بين المشبَّهات في قوله: (حَاجِبَيْهِ وعَيْنَيهِ وَمَنْطِقِهِ)، ثم أردفها بالمشبَّهات بها على ترتيبها، مستعملا طريق العطف في قوله: (القِسْيِ وَالأَسْهَامِ والوَتَرِ)، وهو ما يُعرف بالتشبيه الملفوف(٦).

---

(١) ديوان النابغة الذبياني، شرح: د. حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٩١م، ص٣٣. تَقُدُّ: تقطع. السَّلُوقِيَّ: درع تنسب إلى سلوق وهي مدينة من بلاد الروم. الصُّفَّاح: الحجارة العريضة. الحُبَاحِب: نوع من الذباب له لمعان في الليل.

(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٥٥.

(٣) الديوان، ص١٧٢.

(٤) المخصص، أبو الحسن بن سيده، ج١، ص٩٥.

(٥) ديوان الشنفرى، تحقيق: اميل بديع يعقوب، دارالكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٩٩٦م، ص٦٠. زَلّ: خرج. حَنَّت: حنين القوس: صوت وترها. مُرَزَّأَة: كثيرة الرزايا (المصائب). عَجْلَى: سريعة. تُرِنُّ: تصوت برنين، تصرخ. تُعْوِل: ترفع صوتها بالبكاء والعويل.

(٦) **التشبيه الملفوف**: يأتي ذكره في الفصل الثاني بمشيئة الله تعالى. انظر: ص١٦٣.

كما استعمل في بعض ألفاظه لغة نادرة حُكِم على بعضها بالصنعة، وذلك في قوله: (القِسْيِ وَالأَسْهَامِ)، فالقِسْي جمع: قوس كما عنى الشاعر، والقوس إنما تُجمع على قِسِيّ وأقواس وقياس كثوب وأثواب وثياب، والجمع على قِسْي بكسر فسكون نقله ابنُ جِنِّي وقال: فيه صنعة(١).

أما قوله: (الأَسْهَام) يقصد بها النصال، فجمع: سَهْمٍ، والسَّهمُ إنما يُجمع على سِهَام وأَسْهُم، وقد يُجمع على الصيغة التي أوردها الشاعر نادرا(٢)، ولعل اهتمام الشاعر بالمقابلة البيانية والوزن العروضي هو ما ألجأه إلى مثل هذا الاستعمال النادر.

● **وخُلاصَةُ القول**، لقد برع الشاب الظريف في توظيف الأسلوب الخبري والأساليب الإنشائية بطريقة فنية دلت على تدفق موهبته الشعرية، وتمكنه من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها، فقد استطاع أن يوظف المفردة المناسبة في الموضع المناسب لها دون تعقيد مستعينا بأساليب اللغة العربية المختلفة للوصول إلى ما يريد إيصاله للمتلقين من أفكار، ولم يخرج عن تلك الأساليب بل سار على وفقها ونهج نهجها وإن اختلفت في نسبة استعمالها فقد تصدر النداء أساليبه الإنشائية تلاه الأمر فالاستفهام فالنهي ثم التمني.

كما استعمل أساليب غير طلبية كالقسم والتعجب والرجاء، وقد جاءت ألفاظه ومعانيه سائغة شائعة، وهي في معظمها مما درج عليه الاستعمال الشعري في ذلك العصر.

وقد استطاع الشاعر من خلال معجم ألفاظه رسم الصورة التي أراد إبرازها، وتوظيف تلك الألفاظ توظيفا سليما، فضلا عن ثقافة الشاعر الواسعة، وهذا ما كشفت عنه الألفاظ التي استعملها في بناء أبياته الشعرية، فجاء ديوانه حافلا بذكر الأعلام، والتي كان لها تأثير وحضور واضحان في شخصيته وشاعريته، كما تجلَّى أثرُ البيئة في لغته، فقد نقل مفردات بيئته من مدلولها المعجمي، ليؤدي بها وظائف سياقية وفنية تتفق مع تجربته.

---

(١) المخصص، أبو الحسن بن سيده، ج٢، ص٢٥.

- لسان العرب، ابن منظور، ج٦، ص١٨٥.

- تاج العروس من جواهر القاموس، أبو الفيض الزَّبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، (د.ط)، ٢٠٠٤م، ج١٦، ص٤٠٧.

(٢) تكملة المعاجم العربية، رينهارت بيتر آن دُوزِي، ترجمة: محمَّد سَليم النعَيمي، جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة: الأولى، من ١٩٧٩ - ٢٠٠٠م، ج٦، ص١٧٦.

وعن ألفاظه التي تميزه، وتظهر روحه بوضوح، وجدنا تلك التي تتصل بذكر العلوم والمعارف، فديوانه حافل بمفردات كافة العلوم وإن دل فإنما يدل على ثقافته الواسعة وعلمه الغزير فاشتمل ديوانه على مصطلحات لعلم العروض وعلوم البلاغة والأدب وعلم المنطق والنحو وغيرها.

كذلك جاء ديوانه حافلا بالمصطلحات العقائدية كالكعبة والجوامع والركوع والسجود والباطنية والظاهرية وغيرها، ولم تقتصر على الدين الإسلامي بل أشار إلى مصطلحات مسيحية كالقسيس والصليب والتثليث وغيرها.

كما حفل ديوانه بذكر كل ما يتصل بالحرب من (سيوف، ورماح، وسهام، ودروع، وقِسِيّ)، وإن كانت الدروع والقِسِيّ لم تذكر في شعره غير مرة واحدة، ولم يكتف الشاعر باستعمال المفردة بلفظ واحد بل توسع في استعمالها، فقد يستعملها بصفة من صفاتها للدلالة عليها.

الفصل الثاني

البِنَاءُ التَّصْوِيرِيّ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيف

تَوْطِئَةٌ:

•- إِطْلَالَةٌ حَوْلَ مَفْهُومِ الصُّورَة

البنـاء التصـويري أحـد الوسـائل الفنيـة المسـتخدمة فـي الشـعر، "وهـو يتكـون مـن مجموعـة مـن العناصـر المتباينـة، والجزئيـات المختلفـة التـي تتـآزر لتُخـرج فـي النهايـة قـدرةً تعبيريةً عن موقفٍ ما"[1].

ولقد فطن عدد من الشعراء والنقاد القدامى في زمن مبكر من تاريخ النقد الأدبي إلى أن عنصر التصوير هو قوام العمل الشعري، فمنذ عصور ما قبل الميلاد ظهرت إشارات مهمة تدل على أن بعض شعراء الإغريق والرومان أدركوا أن ثَمَّةَ صِلَةً وجوديّةً بين الشعر والتصوير، وهذا يتضح من خلال تعريفاتهم للشعر، فقد نقل عن الشاعر اليوناني (سيمونيدس الكيوسي) قوله بأن الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت، كما نقل عن الشاعر الروماني (هوراس) تعبير من إحدى قصائده والتي يشبه فيها القصيدة بالصورة[2].

ولا شك أن الاتفاق بشأن تعريف مصطلح الصورة الشعرية تعريفا محددا غاية قد لا تدرك بسهولة، ويتنافى مع طبيعته التي تستعصي على التحديد والتقنين الصارم، فهو مثل كثير من المصطلحات الأدبية التي تتغير بتغير مفهوم الفن الشعري عبر الزمن، كما أن القضايا التي يثيرها تتداخل وتتقاطع مع قضايا كثير من الفنون والآداب والعلوم؛ لذا فإن الاختلاف فيه يبدو أمرا طبيعيا، ويمكن توضيح هذا المصطلح من خلال تصفح معاجم اللغة والوقوف على دراسات النقاد العرب القدامى والمحدثين وسيتضح ذلك فيما يأتي:

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، د. عباس بيومي عجلان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، الطبعة: الأولى، ٢٠١٠م، ص٢٤٧.

(٢) قصيدة وصورة– الشعر والتصوير عبر العصور–، د. عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، ١٩٨٧م، ص١٢– ١٣.

- **مَفْهُومُ الصُّورَةِ فِي اللُّغَة**

والصـورة فـي معناهـا اللغـوي تـدل علـى الشـكل والهيئـة والصـفة، قـال العلامـة الجـوهري (ت:٣٩٣هـ): "والصِّور بكسر الصاد: لغة في الصور جمع صورة، وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي. والتصاوير: التماثيل"(١)، وقال ابن فارس(ت:٣٩٥هـ): "صُورَةُ كُلِّ مَخْلُوقٍ، وَالجَمْعُ صُوَرٌ، وَهِيَ هَيْئَةُ خِلْقَتِهِ"(٢).

وقـال ابْـنُ سِـيدَهْ (ت:٤٥٨هـ): "الصُّـورَةُ فِـي الشَّـكْلِ، فَيَكُـونُ حِينَئِـذٍ كَقَوْلِـهِ تَعَـالَى: "فِـي أَيِّ صُورَةٍ مَا شاءَ رَكَّبَكَ "(٣)، وَالْجَمْعُ صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ، وَقَدْ صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ "(٤).

وقَالَ ابْنُ الأَثير(ت:٦٠٦هـ): "الصُّورَةُ تَرِدُ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى ظَاهِرِهَا وَعَلَى مَعْنَى حقيقةِ الشَّيْءِ وَهَيْئَتِهِ وَعَلَى مَعْنَى صِفَتِه. يُقَالُ: صورةُ الفعلِ كَذَا وَكَذَا أَي هَيْئَتُهُ، وصورةُ الأَمرِ كَذَا وَكَذَا أَي صِفَتُه"(٥).

وعند الفيروز آبادي(ت:٨١٧هـ): "الصُّورَةُ، بالضم: الشَّكْلُ، ج: صُوَرٌ وصِوَرٌ، كعِنَب، وتُسْتَعْمَلُ الصُّورَةُ بمعنى النَّوْعِ والصِّفَةِ"(٦).

وقال لويس معلوف(ت:١٩٤٦م) إن الصورة: "جمع صُوَر وصِوَر وصُوْر: الشكل والصفة، يقال: صورة الأمر كذا أي صفته، ويقال: صورة العقل كذا أي هيئته، وصوَّر الشيء: جعل له صورة وشكلا ورسمهُ ونقشهُ"(٧).

---

(١) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل الجوهري(ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة: الرابعة، ١٩٨٧م ، ج٢، ص٧١٧.

(٢) معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٩م، ج٣، ص٣٢٠.

(٣) سورة الانفطار، آية ٨.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ج٤، ص٤٧٣.

(٥) المصدر نفسه، ج٤، ص٤٧٣.

(٦) القاموس المحيط، الفيروزآبادى، ص٤٢٧.

(٧) المنجد في اللغة، لويس معلوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة: التاسعة عشرة، (د.ت)، ص٤٤٠.

• مَفْهُومُ الصُّورَةِ فِي الاصْطِلَاح

لا يكاد الدارس للأدب العربي القديم يعثر على تعبير الصورة الشعرية بالمفهوم المتداول الآن، وإنْ كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير؛ لأن الدرس النقدي العربي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة، وسيتضح ذلك من خلال التعرف على مفهوم الصورة عند العرب القدامى والمحدثين.

أ – عِنْدَ العَرَبِ القُدَامَى

كانت الصورة الشعرية وما تزال موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات متنوعة، فقد تحدث النقاد العرب القدماء عن الصورة في الشعر، فجاءت المصادر النقدية والبلاغية القديمة حافلة بومضات مشرقة يتضح من خلالها الجهد العربي المبدع الذي لم يغفل هذا الموضوع، فقد انتشر مصطلح الصورة انتشارا كبيرا بين البلاغيين والنقاد القدامى، ورغم أنهم وبسبب اختلاف آرائهم لم يتمكنوا من تحديد مفهومها، غير أنهم اتفقوا على أن الصورة وثيقة الارتباط بالإبداع الشعري.

ويُعَدُّ العلامة الجاحظ (ت:٢٥٥هـ) "أول من استخدم هذه الكلمة في نقد الشعر"(١)، فقد ذكرها الجاحظ في معرض حديثه عن ظروف العصر الحضارية، إذ كشف ذلك الاهتمام عن تصورٍ خاص لطبيعة الصورة الفنية للشعر، قائلا: "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٢)، فالشعر ليس أفكارا ومعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير.

كما كان لابن قتيبة (ت:٢٧٦هـ) رأيه حين أوردها في باب المجاز قائلا: "وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها: طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية"(٣).

---

(١) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، الطبعة: الأولى، ١٤٢٥هـ، ص٤٢.

(٢) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر، الشهير بالجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٤٢٤هـ، ج٣، ص٦٧.

(٣) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة الدينوري(ت٢٧٦هـ)، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٣م، ص٢٠.

كذلك ذكرها قدامة بن جعفر(ت:٣٣٧هـ) وهو يتحدث عن معاني الشعر، إذ قال: "كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة،كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[١].

وقد أشار أبو هلال العسكري (ت:٣٩٥هـ) إلى الصورة في موضوع إبانة حد البلاغة بقوله: "البلاغة كلّ ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن. وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة؛ لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّةً ومعرضه خَلِقًا لم يسمّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"[٢]، وفي هذا النص إشارة من أبي هلال العسكري بأهمية الصورة في النص الأدبي وما يفعله ويتركه من أثر في قلب السامع.

ومن النقاد الذين أدلوا بدلائهم في بيان الرأي بصدد مفهوم الصورة عبد القاهر الجرجاني (ت:٤٧١هـ) حين عَبَّر عن ذلك بقوله: "ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلام سبيلُ التصوير والصياغةِ، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّرُ عنه، سبيلُ الشيء الذي يقعُ التصويرُ والصَّوْغُ فيه، كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتَمٌ أو سوارٌ"[٣]، ومن البَدَهِيّ أنَّ الصورة الأدبية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني "أوشكت أن تبلغ الكمال لديه"[٤].

وعالج حازم القرطاجني (ت:٦٨٤هـ) الصورة تحت مسمى التخييل الذي عرفه، بقوله: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالًا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٥].

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، ضبط وشرح: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة، الطبعة: الأولى، ١٩٣٤م، ص١٤.

(٢) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص١٠.

(٣) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٢٥٤ .

(٤) الصورة الأدبية تاريخ ونقد، د. علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٩.

(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخواجة، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، ٢٠٠٨م، ص٧٩.

وبعد سردٍ لآراء القدامى أشار النقاد المُحْدَثُون "إلى اقتصار دراسات المتقدمين على الصورة البلاغية ولهذا لا يمكن العثور على تعريف نقدي قديم لمصطلح الصورة"(١).

وإن كان المحدثون يرون أن القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي، ولم يتبلور عندهم بعدها النقدي الأصيل، إلا إن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة وإن اختلفت وتفاوتت درجة الاهتمام بين إشارات ولمحات بسيطة وعابرة وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والجمالية فيها إضافة إلى وقفاتهم عند "ماهية الصورة، ومكوناتها كالتشبيه وأدواته وأنواعه والاستعارة وأنماطها"(٢).

ب- عِنْدَ العَرَبِ المُحْدَثِين

أمَّا عن الصورة في العصر الحديث فقد حظيت "بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، ولهذا أمكن القول: إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ"(٣).

بل إنها "من السمات الأساسية للشعر في العصر الحديث، وإن كانت سمة مميزة له من أقدم العصور، فإن أشعار (هوميروس) تزخر بالتشبيهات، وقد كان أرسطوطاليس أول من قال إن الاستعارة ضرورة في الشعر، وإنها الشيء الوحيد الذي لا يمكن للشاعر أن يتعلمه، فهي إلهام غريزي يكشف عن عناصر التشبيه بين الأشياء التي لا صلة بينها"(٤).

وللصورة الفنية في العصر الحديث عدة تعريفات تتفق في إطارها العام وتختلف في التفضيلات ومن هذه التعريفات ما يأتي:

عَرَّفها د. زكي مبارك (ت:١٩٥٢م) بأنها: "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود

---

(١) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٤٥.

(٢) دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر –، د. محسن أطيمش، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.ط)، ١٩٨٢م، ص٢٢١.

(٣) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٠م، ص٧.

(٤) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة: الأولى، ١٩٩٨م، ص٢٠٥.

والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"[١].

وعَرَّفها أحمد حسن الزيات (ت:١٩٦٨م) بأنها: "خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا لتبرز إلى الوجود مستقلة عن حيز التجريد المطلق، وتتخذ له هيئة وشكلا يأتي على نمط خاص وتركيب معين بحيث تجري فيهما الحياة والروح والقوة والحرارة والضوء والظلال والبروز والأثر"[٢].

وقال د. عبد القادر القط (ت:٢٠٠٢م) عن الصورة الشعرية بأنها: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[٣].

وقال د. نعيم اليافي (ت:٢٠٠٣م): "إنّ لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم (الصورة)، فالصورة إذًا هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[٤].

ورأى د. شوقي ضيف(ت:٢٠٠٥م) أن اللفظ والمعنى أو الصورة والمضمون متلازمان، فليسا "شيئين منفصلين كالكأس وما يكون فيها من شراب، بل هما مترابطان ترابط الثوب بمادته، فهما كلٌّ واحد، وهو كلٌّ يتألف من خصائص جمالية مختلفة"[٥].

---

(١) الموازنة بين الشعراء، د. زكي مبارك، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٩٣٦م، ص٦٥.

(٢) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٤٦.

(٣) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة الشباب، مصر، (د.ط)، ١٩٨٨م، ص٣٩١.

(٤) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، ١٩٨٢م، ص٣٩ – ٤٠.

(٥) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: التاسعة، ١٩٦٢م، ص١٦٣ – ١٦٤.

ويُعَرِّفها د. صاحب خليل إبراهيم بقوله: "هي رسم لوحات حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره، سواءٌ أكانت حسية، أم متخيلة، تكشف براعة الشاعر، وقدرته وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي، وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفاظ جميلة، ومعان جديدة"(١).

ومن خلال محاولات العلماء تحديد مفهوم الصورة الأدبية يتبين مدى تشعب مفهومها، ومدى العنت الذي يلاقيه المشتغلون في ميدانها، وهنا يمكن استحضار مقالة (سيسل دي لويس) التي يؤكد فيها تلك الحقائق، فيقول: "وعندما ننغمس في الحياة الغامضة للصورة الشعرية فذلك عقوبة لمحاولتنا سبر غور الصورة بإمعان والطواف على سطحها، والعزاء الوحيد لنا هو أن الشعراء كانوا هناك قبلنا"(٢).

وبالتعريفات السابقة للصورة وغيرها مما لم نذكرها؛ تتجلى أهمية الصورة الفنية، وأنها من المصطلحات العربية الأصيلة التي لها جذور عميقة في النقد العربي وليست من المصطلحات الوافدة التي لا جذور لها، فالتراث العربي قد عرفها مصطلحًا ومفهومًا ولم يبخس حقها، وإن اختلفت تسمياتها لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى.

ويمكن التعرف على الصور الفنية وأنماطهافي شعر الشاب الظريف من خلال الوقوف على المنابع التي استقي منها الشاعر، وسيتضح ذلك فيما يأتي:

---

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠م، ص٢٠.

(٢) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)، ١٩٨٢م، ص١٥٩.

المبحث الأول: مَنَابِعُ الصُّورَةِ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

من المعلوم أن الشعراء يستمدون "المادة الأولية لصورهم من مصادر شتى، بعضها مما يعايشونه في بيئتهم كالطبيعة التي تحيط بهم، والناس الذين يتعاملون معهم، والحيوانات التي يربونها أو يصطادونها، وبعضها من فعاليات الحياة الإنسانية التي ينغمسون فيها، والأنشطة التي يقوم بها المرء في حياته اليومية كالطعان والضراب، أو الجدل واللعب، وبعضها من الأدوات التي يصنعها الإنسان كالرماح والسيوف والدنانير، وبعضها من الأنشطة الفكرية والحضارية كالكتابة والرسم، والديانات والمعتقدات.... وغير ذلك من المصادر"(١).

وقد تنوعت الينابيع التي استقى الشاب الظريف منها صوره الفنية، حيث شكلت الحياة الإنسانية مصدرًا مهمًّا لاسترفاد صوره، وتعدُّ البيئة رافدًا آخر من روافد صور الشاب الظريف الشعرية؛ إذ هي التي كشفت عن تجاربه، وقد كان لها الأثر العميق في ذوقه.

كما كان للثقافة الدينية بما يتصل بها من قيم ومعتقدات أثرٌ كبيرٌ في ألفاظ شاعرنا وصوره الشعرية، وقد انعكست آثار تلك المرحلة بمضامينها الفكرية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية في خيال الشاعر وذوقه وقدرته على انتقاء صوره الحسية والمعنوية معًا، كذلك تتجلى ثقافته الأدبية بوضوح في تأثره بسابقيه ومعاصريه من الشعراء.

ويمكن القول بأن صور الشاب الظريف الشعرية كانت أثرًا من آثار البيئة المحيطة، ومن الموروث الثقافي للشعراء السابقين عليه أو مستثمرة من شعراء عصره، أو من أثر الحياة الفكرية الإسلامية، أو من أثر تجارب الحياة الواقعية في وقت واحد.

وسوف نتناول في هذا المبحث المصادر الطبيعية المتمثلة في الطبيعة الحية والصامتة، كما سنتناول الموروث الثقافي المتمثل في الموروث الديني والأدبي؛ لما لهما من تأثير واضح على الصورة في شعر الشاب الظريف.

---

(١) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٦١٧.

أولًا: مَصَادِرُ الطَّبِيعَة

الطبيعة هي: "جزء من الكون غير عاقل خاضع لنواميس محددة، في مقابل الإنسان الحر الإرادة"(١)، ويعرفها الجماليون بأنها: "قسم من العالم قادر على أن يحرك في الإنسان إحساسه الفني"(٢).

فالطبيعة مصدر رئيس لمكونات التصوير الفني في الشعر، لما تشتمل عليه من جمال جذاب، وما يحيط بها من أسرار؛ لذلك كانت الطبيعة وما زالت نبعا لا يغيض، ومعينا لا ينضب للشعراء، والشاعر المبدع هو الذي يستقبل الطبيعة بتفاصيلها المختلفة فيمزجها بمشاعره وأفكاره، ويخضعها لتشكيله، فتأتي صورة لفكرته هو وليست صورة لذاتها(٣).

ولأهمية الطبيعة وظف الشاب الظريف ألفاظها، واتجه ينهل من رموزها وصورها لخدمة أغراضه الشعرية، فانطلق إلى ما حوله يستقي منه ما يفصح عن مشاعره، ويفسر ما يجول في متاهات نفسه، والشاب الظريف شاعر مبدع تفاعل مع معطيات البيئة قلبًا وقالبًا فجاء نظمه صورة صادقة لمعطيات عصره، بل إن الصور الطبيعية في شعره فاقت الصور الأخرى كمًّا وكيفًا، وتنقسم الطبيعة إلى قسمين طبيعة حية وطبيعة صامتة.

أ - صُوَرُ الطَّبِيعَةِ الحَيَّة

وردت الكثير من صور الطبيعة الحية التي أسهمت كثيرًا وبشكل فاعل في تشكيل البنية الشعرية عند الشاب الظريف، ويمكن البحث في صور الطبيعة الحية في شعر الشاب الظريف من عدة ظواهر هي:

١- الحَيَوَانَات

أمدت الطبيعة الحية الشاب الظريف بعدد من الصور، والحيوانات التي ذكرها شاعرنا تلك التي شاهدها في بيئته التي تربى وترعرع فيها، ومنها الظبي والخيل والإبل والأسد والحُمُر والكبش والبقر الوحشي والضب، وإن كان الظبي أكثرها حضورا في شعره وهو ما يتناسب وطبيعة الشاعر الغزلية، ويمكن إيضاح ذلك من خلال تصفح شعر الشاعر:

---

(١) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٩م، ص١٦٣.

(٢) المرجع نفسه، ص١٦٣.

(٣) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ص١٦٨.

أ- الظَّبْي

وكان الظبي بمرادفاته أكثر الحيوانات ورودا في شعر الشاب الظريف، ولعل هذا مردّه طبيعة شاعرنا الغزلية؛ إذ الظبي يُضرب به المثل في شدة النفور وحسن المرأة وجمالها(١)، وقد أكثر الشاب الظريف كغيره من شعراء عصره وسابقيه من ذكر أوصاف الظباء، "والتشبيه بها في طول العنق ونصاعة اللون، وراقهم فيها تناسق الأعضاء ورشاقتها، فشبهوا بها كل ما وجدوه رائقا في نظرهم، جميلا في نفوسهم"(٢)، ومن ذلك قوله:

سَلَبَتْنِي الرُّقَادَ أَعْيُنُكَ السُّو ... دُ وَتَحْلُو فِعَالُهَا وَتَطِيبُ

يَا أَخَا الظَّبْيِ هَكَذَا يَحْسُنُ السَّلْـ ... ـبُ إِذَا مَا ارْتَضَى بِهِ المَسْلُوبُ(٣)

يصور الشاعر محبوبه بأنه أخ للظبي؛ للدلالة على ما بينهما من تلاؤم وتلاحم في الصفات والهيئات، وهذا التعبير أجمل من (يا شبيه الظبي) لما في هذا الآخر من دلالة على مجرد التشابه فقط، وفي هذا البيت إيجاز بالحذف فالشاعر ينادي محبوبه الذي سلبه الرقاد، والسلب لا يحسن إلا إذا ارتضى به المسلوب منه، فحذف الشاعر الجار والمجرور (منه) لدلالة العقل عليه.

وقوله:

وَقَدْ عَلِمَ النَّاسُ أَنِّي امْرُؤٌ ... أُحِبُ الغَزَالَ وَأَهْوَى الغَزَلْ(٤)

يشير الشاعر إلى أن شهرته بحب الحسان والتغزل بهن قد بلغت الآفاق، وقوله: (أحب الغزال) كناية عن النساء الحسناوات شبيهات الغزال رقة وجمالا، ويعمد إلى التشخيص فيقول:

وَلِي بِجَرْعَاءِ الحِمَى شَادِنٌ ... بِقَتْلِ أَرْبَابِ الهَوَى عَالِمُ(٥)

وصف شاعرنا هذا الشادن بالعالم الخبير بقتل الأحبة، وقد عمد الشاعر إلى تشخيص الصورة؛ لتقريبها لذهن المتلقي.

---

(١) حياة الحيوان الكبرى، محمد بن موسى الدميري(ت٨٠٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٤٢٤هـ، ج٢، ص١٤٦.

(٢) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٠م، ص١٤٢.

(٣) الديوان، ص٥٠. السَّلْبُ: سَلَبَ الشَّيْء سلبا: انتزعه قهرا وفلانة فُؤَاده أَو عقله استهوته واستولت عَلَيْهِ.

(٤) الديوان، ص٢٨٤.

(٥) الديوان، ص٢٩٢. الجَرْعاءُ: الأَرضُ ذاتُ الحُزُونة تُشاكل الرملَ، وَقِيلَ: هِيَ الرملةُ السَّهلة الْمُسْتَوِيَةُ، وقِيلَ: الرَّملة العَذاة الطَّيِّبةُ المَنْبِتُ الَّتِي لَا وُعُوثة فِيهَا. الشادِنُ: مِنْ أَولاد الظِّبَاءِ الَّذِي قَدْ قَوِيَ وَطَلَعَ قَرْنَاهُ وَاسْتَغْنَى عَنْ أُمه.

وقوله:

قُضَـاةَ الحُسْـنِ مَـا صُـنْعِي بِطَـرْفٍ   تَمَنَّـــى مِثْلَـــهُ الرَشَـــأُ الرَّبِيـــبُ[(١)]

بالغ الشاعر في وصف حسن طرف محبوبه إذ جعل ولد الظبي مع ما هو عليه من الجمال يتمنى أن يكون له طرف محبوبه.

وقوله:

فَـــثَمَّ رَشًـــا شَـــوْقِي إِلَيْـــهِ مُبَـــرِّحٌ   وَرِيـمٌ فُـؤَادِي عَنْـهُ لَـيسَ يَـرِيمُ[(٢)]

يصور الشاعر محبوبه بولد ظبي صغير، هذا الرشأ قد أجهده وألهب شوقه، وبريم لا يمكن لقلبه أن يميل عنه انصرافا إلى غيره، وما في البيت من تعدد لأوصاف المحبوب وما به من تقديم وتأخير دليل على شدة تعلقه بمحبوبه وافتتانه به.

ب- الخَيْل

حظيت الخيل عند العرب منذ القدم باهتمام بالغ، فقد بلغ من اعتزازهم بها أنهم كانوا "يحفظونها قريبا من منازلهم، ولا يرسلونها مع بقية أنعامهم ترعى بعيدا عنهم، حبا فيها ومبالغة في المحافظة عليها، ولشدة المحافظة على قوتها ونشاطها كان العربي يجريها صباحا ومساءً، كما كانت تُصنع لها النعال؛ لتقي حوافرها ضد الصخور والأرض الصلبة"[(٣)].

ويقول عنها العلامة الألوسي: "اعلمْ أَنَّ الخيلَ أحسنُ ذواتِ الأربعِ صورةً، وأفضلُها وأشبهُها بالإنسان في الكرم، وشرفِ النَّفْسِ، وعُلوِّ الهمَّةِ"[(٤)]، فكان اهتمام العربي بها؛ لما تتمتع به من قوة وخفة، ونشاط وحركة، وما تمتاز به من قدرة على تحمل التعب في ساحات المعارك.

ولما كانت الخيول كذلك فقد انبرى الشعراء يمجِّدون خيولهم، ويذكرون ما لها من بأس، والشاب الظريف في ذلك شأنه شأن غيره من العرب، وقد استعملها ليصور مشهد الحرب الضروس بين الخصوم، فكان استعماله لها وسيلة من وسائل تكوين بنية البيت الشعري، وقد استطاع الشاعر توظيفها بصورة سليمة غير متكلفة، ومن ذلك قوله:

---

(١) الديوان، ص٤٠.

(٢) الديوان، ص٣٠٢. مُبَرِّحٌ: مِن بَرَّحبها لأمر تَبْريحًا، أي: جَهَدَهُ... وتباريح الشوق: توهجه. رِيمٌ: الرِّيمُ: الظَّبْيُ الأَبيض الْخَالِصُ الْبَيَاضِ. يَرِيمُ: مِنَ الرَّيْمُ: البَراحُ، وَالْفِعْلُ رامَ يَرِيمُ إِذا بَرِحَ. يُقَالُ: مَا يَرِيمُ يَفْعَلُ ذَلِكَ أَي: مَا يَبْرَحُ.

(٣) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص١٠٥ – ١٠٦.

(٤) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي(ت١٣٤٢هـ)، تحقيق: محمد بهجة الأثري، المكتبة الأهلية، مصر، الطبعة: الثانية، ١٩٢٤م، ج٢، ص٧٥.

لَا رَأْيَ لِـي فِـي جِيَـادِ الخَيْـلِ أَرْكَبُهَـا   إِذَا نَـهَضْتُ فَعَزْمِـي خَيْـرُ مَرْكُـوبِي[١]

فالخيل مع ما تمتلكه من قدرة على الحركة بانسيابية عالية وسرعة فائقة تبعا للمواقف القائمة والمتغيرات الحاصلة، إلا إن الشاعر بيّن أنه قد يستعيض بعزمه عن ركوبها، وقد لجأ الشاعر إلى عنصر التشخيص؛ لتقريب الصورة للمتلقي وجعلها أكثر وضوحا، حيث صور العزم بدابة تُركب للدلالة على الثقة والاعتزاز بالنفس.

ويقول أيضا:

لِلسُـيُوفِ الحِـدَادِ ضَـرْبٌ وَلَلسُمْـ   ـرِ طِعَـانٌ وَلِلجِيَـادِ صَـهِيلُ[٢]

ولم يكتف بذكر لفظة الخيل أو الجياد، وإنَّما ذكر صفة من صفاتها للدلالة عليها وهي: (الأعوجيات)، والأَعْوَجُ : "فَرَسٌ كانَ لبني هلالٍ، تُنسَبُ إليه الخيلُ الأعوجيات"[٣]، ومن ذلك قوله:

عَلَـى الأَعْوَجِيَـاتِ العِتَـاقِ التِـي لَهَـا   حَـوَافِرُ لِلهَامَـاتِ مِنْهَـا عَمَـائِمُ[٤]

بين الشاعر أن الجيش قد انطلق على هذه الخيول الفتية الكريمة التي عممت رؤوس الأعداء بحوافرها.

والواقع أن حوافر الخيل لا تكون عمائم للرؤوس، ولعل الشاعر أراد إبراز هول المعركة وهزيمة الأعداء وقد وطأت الخيل رؤوسهم بحوافرها التى صارت كالعمائم لها، وربما قصد أن ما تثيره الخيل من غبار في ساحة القتال يكون بمثابة العمائم للهامات، وهو من المبالغات التي قد يلجأ إليها الشعراء لتصوير هول المعركة، ومثله قول أبي الطيب المتنبي في وصف الخيول في ساحة المعركة:

عَقَـدَتْ سَـنَابِكُهَا عَلَيْهَـا عِثْيَـرَا   لَـوْ تَبْتَغِـي عَنَقًـا عَلَيْـهِ لَأَمْكَنَـا[٥]

---

(١) الديوان، ص٨٣.

(٢) الديوان، ص٢٤٥.

(٣) الحلبة في أسماء الخيل المشهورة في الجاهلية والإسلام، محمد بن علي التاجي(ت٦٧٧هـ)، تحقيق: د. حامد صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سورية، الطبعة: الثانية، ٢٠٠٩م، ص٢٣.

(٤) الديوان، ص٢٩٤. العِتَاق: العتْق: النجابة، وَالْعتاق من الطير الْجَوَارِح وَمن الْخَيل: النجائب. الهامة: الرَّأْس وَأَعلاهُ أَو وَسطه وَيُقَال: هُوَ هَامة الْقَوْم سيدهم وَرَئِيسهمْ. العَمَائِمُ:(ج) العِمَامَة وهي: مَايُلف على الرَّأْس.

(٥) شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ص١٤٩١. السَّنَابِكُ:(ج) السُّنْبُك: طرَفُ الحافِرِ وَجَانِبَاهُ مِنْ قُدُمٍ. العَنَقُ: ضَرْبٌ مِنْ سَيْرِ الدَّابَّةِ والإِبل، وَهُوَ سَيْرٌ مُسْبَطِرٌّ.

وقد فسر شاكر هادي شكر في تحقيقه لفظة (الأعوجيات) بطائفة من الخيل الجياد[١]، بينما فسرها د. صلاح الدين الهوراي في تحقيقه بالضامرة من الإبل[٢]، والواقع أن لفظة الأعوجيات تصدق على الخيل والإبل، ولكن مضمون البيت الذي نحن بصدده بين أن المقصود بها هنا (الخيل) يؤكد ذلك قوله في عجز البيت: (حَوَافِرُ)، "والحافِرُ من الدَّوَابّ، يكون للخيل وَالبِغَال وَالحمير، وَالجمع حوافِرُ"[٣]، أما الإبل فلها أخفاف وللبقر أظلاف.

ج- الإبل

حَظِيَت الإبل باهتمام الشعراء منذ القِدَمِ، فقد اهتموا بوصفها "واستأثرت بحبهم؛ لأنها الحيوان المناسب للحياة في الصحراء، لتحمل وعورتها، ومقاومتها ظروفها، ومن هنا كثر تردد ذكرها في الشعر"[٤].

والشاب الظريف في ذلك كشعراء عصره، وإن لم تحظ الإبل بنصيب وافر في شعره كما حظيت الخيل، فقد استعملها بمرادفاتها مرات محدودة ومن ذلك قوله:

وَلَيْسَ تَضْمَرُ لِي خَيْلٌ وَلَا إِبِلٌ ... مَا تُضْمِرُ المُعْزَمَاتِ البِيضُ والسُّمْرُ[٥]

يصف الشاعر خيله وإبله بأنها تتسم بالضخامة والمرونة فلا يحول دون سيرها حائل، وهذا التصوير يتناسب وطبيعة الحياة العربية التي "جعلت العربي يستحب في خيله الضخامة والصلابة والامتلاء؛ لتكون قادرة على تلبية كل مطلب ... كما وصفوا نوقهم بالشدة والصلابة والجسارة والضخامة وإحكام البنية والعقم؛ لأن ذلك أصلب لها"[٦].

ويذكر لفظ الناقة بقوله:

لَمَّا حَكَمَ الزَّمَانُ بِالتَّفْرِيقِ ... وَاسْتَبْطَنَ نَادِيهِمْ ظُهُورَ النُّوقِ

أَطْلَقْتُ دُمُوعِي إِثْرَهُمْ فِي قَبَسٍ ... مِنْ نَارِ زَفِيرِي خَشْيَةَ التَّغْرِيقِ[٧]

---

(١) الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٤٥.

(٢) الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص٢٩٤.

(٣) المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن بن سيده(ت٤٥٨هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٠م، ج٣، ص٣١٠.

(٤) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص٩٧.

(٥) الديوان، ص١٥٤.

(٦) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص١٨٧.

(٧) الديوان، ص٢٣٨. الزَّفِيرُ: أَن يملأَ الرَّجُلُ صَدْرَهُ غَمًّا ثُمَّ هُوَ يَزْفِرُ بِهِ، وَزَفَرَ يَزْفِرُ زَفْرًا وزَفِيرًا أَخرج نَفَسَه بَعْدَ مَدِّه، والزُّفْرَةُ: التَّنَفُّسُ.

يتحدث الشاعر عن رحيل أحبته وقد شدوا ظهور رحالهم بعد أن حكم الزمان بهذا الفرقة، فما كان منه إلا أن سالت دموعه حزنا على فراقهم وشوقا للقائهم وقد مزج دموعه بنار زفيره مخافة أن تفيض دموعه فتغرق ما حوله، من خلال البيتين السابقين نلاحظ أن رويهما القاف المكسورة إلا إن د. صلاح الدين الهواري أورد البيت الثاني وقد فُتح رويه وهو مخالفة نحوية عروضية.

ويذكر لفظ (البدنة) فيقول:

لَـــــــوْ أَنَّ مَـــــــنْ أُحِبُّـــــــهْ　　　قَـــــــرَّبَ مِنِّـــــــي بَدَنَـــــــهْ
قَرَّبْـــــــتُ شُـــــــكْرًا لِلإِلَـــــــهِ　　　أَلْـــــفَ أَلْـــــفَ بَدَنَـــــهْ[1]

يبالغ الشاعر في حبه وتقربه لمحبوبه، حيث أوضح أنه لو قرب إليه محبوبه جسده لقرب هو إلى الله شكرًا ألف ألف ناقة، وإن اختلف العلماء في (البدنة) فقال بعضهم: "هِيَ نَاقَةٌ أَوْ بَقَرَةٌ، وَقَالَ بَعْضُ الأَئِمَّةِ البَدَنَةُ هِيَ الإِبِلُ خَاصَّةً، وَيَدُلُّ عَلَيْهِ قَوْلُهُ – عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ – «تُجْزِئُ البَدَنَةُ عَنْ سَبْعَةٍ وَالبَقَرَةُ عَنْ سَبْعَةٍ» فَفَرَّقَ الحَدِيثُ بَيْنَهُمَا بِالعَطْفِ إِذْ لَوْ كَانَتْ البَدَنَةُ فِي الوَضْعِ تُطْلَقُ عَلَى البَقَرَةِ لَمَا سَاغَ عَطْفُهَا لِأَنَّ المَعْطُوفَ غَيْرُ المَعْطُوفِ عَلَيْهِ، وسُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِعِظَمِ بَدَنِهَا وَإِنَّمَا أُلحِقَتْ البَقَرَةُ بِالإِبِلِ بِالسُّنَّةِ"[2].

والبيتان من (مجزوء الرجز) وقد أوردهما كهيئتهما د. صلاح الدين الهواري في تحقيقه، وقد خالف النظم العرضي في البيت الثاني؛ إذ الصواب – وكما أورده شاكر هادي شكر في تحقيقه[3]– أن يكون على النحو الآتي:

لَـــــــوْ أَنَّ مَـــــــنْ أُحِبُّـــــــهْ　　　قَـــــــرَّبَ مِنِّـــــــي بَدَنَـــــــهْ
قَرَّبْـــــــتُ شُـــــــكْرًا لِلإِلَـــــــ　　　ـــــهِ أَلْـــــفَ أَلْـــــفَ بَدَنَـــــهْ

(١) الديوان، ص٣٢٨. بَدَنه: (الأولى): بَدَنُ الإنسان: جسدُه. والبدنُ مِنَ الجسدِ: مَا سِوَى الرأْس والشَّوَى، وَالْجَمْعُ أَبْدانٌ. (الثانية) هي البَدَنة: وتَقَعُ عَلَى النَّاقَةِ وَالْبَقَرَةِ وَالْبَعِيرِ الذَّكر مِمَّا يَجُوزُ فِي الهدْي والأَضاحي، وَلَا تَقَعُ عَلَى الشَّاةِ، وسمِّيت بَدَنةً؛ لِعِظَمِها وسِمَنِها، وَجَمْعُ البَدَنِةِ: البُدْن.

(٢) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أبو العباس أحمد بن محمد الفيومي (ت٧٧٠هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج١، ص٣٩.

(٣) الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٧١.

د- الأَسَد

وهو من الحيوانات التي تحدث الشعراء عنها كثيرا، ورسموا له صورا مختلفة كانت "تُذكر في أغلب الأحيان في حالات تشبيه الفتيان أو الفرسان الشجعان، أو في أحاديث الشعراء عن مفاخرهم، ومفاخر قبائلهم، وانتصاراتها أو في ذكر مناقبهم، ومناقب ممدوحيهم، أو في مراثيهم التي أطلقوا فيها على قتلاهم وموتاهم نعوت الأسد"(١).

وكما يستدل به على الشجاعة والقوة، فهو يحمل معانيَ إيحائية كالافتراس والتوحش والإرهاب، ومما أورده الشاب الظريف من ذكر لفظة الأسد قوله:

وَبِاللهِ قُلْ لِي أَيُّهَا الظَّبْيُ كَيْفَ قَدْ ... تَعَلَّمْتَ صَيْدَ الأُسْدِ فِي شَرَكِ الهُدْبِ(٢)

في هذا البيت وعلى سبيل الاستعارة صور الشاعر محبوبه بالظبي، وأهدابه بالفخاخ التي تنصب للطرائد، في حين وصف عشاقه بالأُسْدِ التي تكمن لفرائسها، ثم يتعجب كيف لهذا الظبي – مع ضعفه – أن يصيد الأسود ويوقعها بشراك أهدابه؟!.

ومثل هذه الصورة أيضا قوله:

خَلِيلَيَّ مِنْ بَانِ المُصَلَّى وَرَنْدِهِ ... سُقِيْ بِالحَيَا بَانُ المُصَلَّى وَرَنْدُهُ

عَلَامَ رَمَتْ قَلْبِي هُنَاكَ ظِبَاؤُهُ ... وَقَدْ كُنْتُ قِدْمًا تَتَّقِينِي أُسْدُهُ(٣)

يخاطب الشاعر خليليه من بان المصلى هذا المكان العطر الملتف الأشجار مستفهما ومتعجبا كيف لظباء هذا المكان أن تصيد قلبه وترميه بسهامها وقد كانت أسوده تتقيه؟!.

كما لم يَكْتَفِ الشاعرُ بالذِّكْرِ الصريحِ للفظةِ الأسدِ، بل استعمل مرادفه، ومن ذلك قوله:

إِنْ نَازَلُوهُ فَهُوَ لَيْثُ عَرِينِهِ ... أَوْ غَازَلُوهُ فَهُوَ ظَبْيُ كِنَاسِ(٤)

فقد صور محبوبه بالليث في القهر وشدة البأس وإن كان لم يقصد هذا على سبيل الحقيقة، بل قصد أنهم إن ماثلوه بغيره فهو غالب عليهم، وإن أرادوا مغازلته فهو على ما هو عليه من الرقة والحسن والعفة.

---

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص١٧٢.

(٢) الديوان، ص٩٣.

(٣) الديوان، ص١٢٤. الرَّنْد: الآسُ؛ وَقِيلَ: هُوَ الْعُودُ الَّذِي يُتبخر بِهِ، وَقِيلَ: هُوَ شَجَرٌ مِنْ أَشجار الْبَادِيَةِ وَهُوَ طَيِّبُ الرَّائِحَةِ يُسْتَاكُ بِهِ، وَلَيْسَ بِالْكَبِيرِ، وَلَهُ حَبٌّ يُسَمَّى الغارَ، وَاحِدَتُهُ رَنْدَة.

(٤) الديوان، ص١٨٦. العَرِينُ والعَرِينَةُ: مأْوى الأَسد الَّذِي يأْلفه. الكِنَاسُ: بَيْتُ الظَّبْي.

هـ- الحَمِير

وكان استعمال الشاب الظريف لها نادرا وقال على سبيل التفاوت والمفارقات:

وَكَــمْ بَلِيــدٍ بِظَهْــرِ الغَيْــبِ حَــدَّثَنَا   وَذِي ذَكَــاءٍ رَأَيْنَــاهُ مِــنَ الحُمُــرِ(١)

يظهر الشاعر نوعا من المفارقات العجيبة التي يمكن أن تحدث في الواقع، فكم من جاهل لا دراية له تصدر المجالس فأتى وأحسن، وكم من فطن بليغ تخلف عن صدارة المجالس فَضَلَّ وأَضَلَّ.

وقد أحسن الشاعر اختيار اللفظة للدلالة على مراده؛ إذ "الحمار مثل في الذم الشنيع والشتيمة...، ومن عجيب أمره أنه إذا شم رائحة الأسد رمى نفسه عليه من شدة الخوف يريد بذلك الفرار منه"(٢).

و- الكَبْش

وكان استعمال الشاب الظريف لهذه اللفظة نادرا وإن لم يُرِد حقيقتها، فقال أيضا على سبيل التفاوت:

وَنَــاطِحٍ بِقُــرُونٍ لَا قُــرُونَ لَــهُ   وَكَبْشِ قَوْمٍ بِنَقْلِ العِلْمِ مُشْتَهَرِ(٣)

يقول الشاعر على سبيل التعريض واصفا خصمه بالهزيمة والانكسار إذ يناطح ولا قرون له، وهذا مثل "يضرب لمن غلبه صاحبه بما أعد له"(٤)، مستخدما كلمة (الكبش) على سبيل التورية فقد يراد بها سيد القوم ورئيسهم، أو يراد بها الفحل من الضأن، وقد وصف هذا الكبش – الفحل – بنقل العلم وهو مما لا يعقل على سبيل التهكم والسخرية.

وكأن الشاعر يتعجب من حال خصومه وتبدل أحوالهم، فمن لا سبيل له إلى المنازلة والمبارزة ينازل خصومه وقد عدم مقومات المنازلة، والآخر وقد ملك مقومات النزال إذ به ينصرف عنه إلى غيره.

---

(١) الديوان، ص١٦٥.

(٢) حياة الحيوان الكبرى، محمد بن موسى الدميري، ج١، ص٣٣٩.

(٣) الديوان، ص١٦٥. كَبْشُ القوم: رئيسُهم وسيِّدُهم.

(٤) حياة الحيوان الكبرى، محمد بن موسى الدميري، ج٢، ص٣٦٨.

ز- البَقَرَةُ الوَحْشِيّة

وكان استعمال الشاب الظريف لها أيضا نادرا فقال:

وَهَـلْ سَـنَحَتْ فِيـهِ جَـآذِرُهُ الَّتِـي　　　تُعَوِّضُ بِالأَلْبَابِ مَرْعىً عَنِ الزَّهْرِ[١]

يستفهم الشاعر متعجبا هل جالت في الشِّعْبِ جآذره التي رعت الألباب عوضا عن الزهر، والجُؤْذُرُ والجُؤْذَرُ: البَقَرَةُ الوَحْشِيَّةُ أو وَلَدُهَا، وَالجَمْعُ: جَآذِرُ[٢]، وقد جعل الشاعر الألباب التي هي للتفكر والتدبر نباتات تُرعى على سبيل الاستعارة المكنية، وتشبيهه للحسناوات من النساء بالبقر الوحشي جاء على عادة العرب، ومثله قول لبيد بن ربيعة يصف نساءً في هوادجها:

زُجَـلٌ ورُفِّـعَ فِـي ظِـلَالِ حُـدُوجِهَا　　　بِـيضُ الخُـدُودِ، حَـدِيثُهُنَّ رَخِـيمُ

بَقَـرٌ مَسَـاكِنُهَا مَسَـارِبُ عَـازِبٍ　　　وَارْتَـبَّهُنَّ شَـقَائِقٌ وَصَـرِيمُ[٣]

يصور لبيد جماعة من النساء في خدورهن وقد لان حديثهن بسرب من البقر في مراع لم توطأ.

ح- الضَّبّ

وذِكر الضب قليل في الشعر العربي، وقد كان الشعراء يعرضون له في بعض مواطن الهجاء، كما ضربوا به المثل في العقوق وسوء الهداية[٤]، وإن كان الشاب الظريف قد ذكره في معرض مدحه للنبي(ﷺ) وذكر جملة من معجزاته، فقال:

نَبِـيٌّ بِـأَمْلَاكِ السَّـمَاءِ مُؤَيَّـدٌ　　　وَبِـالمُعْجِزَاتِ البَيِّنَـاتِ مُخَصَّـصُ

وَإِنَّ كَـلَامَ الـرُّوحِ وَالضَّـبِّ وَالعَصَـا　　　وَظَبْـيُ الفَلَا أَجْلَى دَلِيلٍ وَأَخْلَصُ[١]

---

(١) الديوان، ص١٦٨. سنح: السانحُ: مَا أَتاكَ عَنْ يَمِينِكَ مِنْ ظَبْيٍ أَو طَائِرٍ وغَيْرِ ذَلِكَ، وَالْبَارِحُ: مَا أَتاك مِنْ ذَلِكَ عَنْ يَسَارِكَ.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج٤، ص١٢٤.

(٣) ديوان لبيد بن ربيعة، شرح: الطوسي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٩٣م، ص١٨٢. زُجَلٌ: الزَّجْل: الرَّمْي بِالشَّيْءِ تأْخذه بِيَدِكَ فتَرْمِي بِهِ. زَجَلَ الشيءَ يَزْجُلُه وزَجَلَ بِهِ زَجْلًا: رَمَاهُ ودَفَعه. حُدُوج:(ج) حِدْج والحِدَاجَةُ: شَدُّ الأَحمال وتوسيقُها، وحَدَجَ البعيرَ والنَّاقَةَ يَحْدِجُهما حَدْجًا وحِداجًا، وأَحْدَجَهما: شَدَّ عَلَيْهِمَا الحِدْجَ والأَداةَ ووَسَّقَهُ. رَخِمٌ: كَلَامٌ رَخِيمٌ أَي رَقِيقٌ، وجَارِيَةٌ رَخيمة الصَّوْتِ: إِذا كَانَتْ سَهْلَةَ الْمَنْطِقِ. المَسارِب: المَراعِي. عَازِب: كَلأٌ عازِبٌ: لَمْ يُرْعَ قَطُّ، وَلَا وُطِئَ. ارْتَبَّ: رَبَّى، وربَّ الوَالِدُ الصَّبِيَّ وارْتَبَّه، ورَبَّاه تَرْبِيَةً: أَحسَنَ القِيامَ عَلَيْهِ، وَوَلِيَه حَتَّى يُفارِقَ الطُّفُولِيَّةَ، الشَّقَائِقُ:(ج) شَقِيقَةٌ، والشَّقِيقةُ: قِطْعَةٌ غَلِيظَةٌ بَيْنَ كُلِّ حَبْلَي رَمْلٍ وَهِيَ مَكْرُمةٌ لِلنَّبَاتِ. الصَّرِيمُ والصَّرِيمةُ: القِطعة الْمُنْقَطِعَةُ مِنْ مُعْظَمِ الرَّمْلِ.

(٤) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص١٦٩ – ١٧١.

أشار الشاعر إلى جملة من معجزات النبي(ﷺ) ومنها: الوحي ومخاطبة الضب والجذع والظبي، وقد عدها أعظم الأدلة وأبينها على صدق دعوته ونبوءته، أما عن حديث الضب الذي هو معرض استشهادنا فقد رُوي "عن عمر بن الخطاب(رضي الله عنه)، أن أعرابيًّا صاد ضبًّا فقال: لا آمنت بك حتى يؤمن هذا الضّبّ، فأقبل رسول الله صلى الله عليه وسلم على الضّبّ، فقال: «يا ضبّ» ، قال: لبّيك وسعديك يا رسول الله يا زين من وافى القيامة، قال: «من تعبد؟» قال: الذي في السماء عرشه وفي الأرض سلطانه، وفي البحر سبيله، وفي الجنة رحمته، وفي النار عقابه، قال: «من أنا؟» قال: رسول ربّ العالمين وخاتم النبيين، قد أفلح من صدّقك، وخاب من كذّبك، فقال الأعرابي: والله لا أبتغي أثرا بعد عين، أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله"(٢)، وإن كان بعض العلماء قد أنكر هذا الحديث وضعّفه(٣).

٢- الطُّيُور

لم يكن الشاب الظريف بدعا من الشعراء السابقين، فقد تَمَثَّلَ صورا للطيور؛ لإبراز دلالات أراد التعبير عنها، وأغلب الصور التي رسمها شعراء العرب للطيور جاءت معبرة؛ "لأن بعضها ألهم الشعراء مشاعر القوة والسيطرة، وأثار بعضها الآخر فيهم الحنين والعطف، وحرك البعض الثالث فيهم هواجس التشاؤم والقلق، فعبروا عن هذه المعاني بما وجدوه في بيئتهم"(٤)، كما عَبَّرَ بعضُها الآخر عن الضعف والانكسار، وهذه الصلة المتينة التي بين الشعراء وهذه الطيور في حقيقتها "تدل على أكثر من مشاعر وأحاسيس وعواطف،لأنهم استخدموها في مجال حياتهم، ووصفوها في المواضع التي وجدوها مناسبة لها، مستفيدين ببعض مظاهرها التي عرفت بها، لإبراز صورهم التي أرادوا التعبير عنها"(٥).

والشاب الظريف شاعر ألهمته بيئته كثيرا من مصادر شعره، ومن تلك المصادر الطيور التي أضافت كثيرا من الصور الفنية إلى شعره، وهذه بعض أسماء الطيور التي استمدها الشاعر من الطبيعة.

---

(١) الديوان، ص٣٧٥. الفَلاة: المَفازة والقَفر مِنَ الأَرض؛ لأَنها فُلِيَت عَنْ كُلِّ خَيْرٍ أَي: فُطِمت وعُزِلت، ج: فَلًا وفَلَوات وفُلِيٌّ.

(٢) سبل الهدى والرشاد، في سيرة خير العباد، محمد بن يوسف الصالحي الشامي (ت٩٤٢هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٣م، ج٩، ص٥٢٠.

(٣) المرجع نفسه، ج٩، ص٢٥١.

(٤) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص١٧٦.

(٥) المرجع نفسه، ص١٧٦.

أ- الحَمَام

وجد الشعراء في هذا الطائر مجالا واسعا للتعبير عن مشاعرهم وما يجول في وجدانهم، إذ يقترن ذكر الحمام "بحديث البكاء والنوح فهي تثير في بكائها أو نوحها شجونهم وتهيج فيهم لوعة البعد والفراق"(١)، وهو ما بدا جليا في شعر الشاب الظريف فكان أكثر الطيور ورودا في شعره، ومنه قوله:

مَا نَاحَ حَمَامُ الأَيْكِ فِي الأَغْصَانِ ... إِلَّا وَتَزَايَدَتْ بِكُمْ أَشْجَانِي(٢)

يقول الشاعر: إنه كلما سمع نوح حمام الأيك فوق الأغصان تذكر أحبته فزادت أشجانه ألما لفراقهم وحسرة لبعادهم.

ولم يكتف الشاعر بذكر لفظ الحمام صراحة بل استعمل مرادفه أو كنّى عنه، ومن ذلك قوله:

يَا قَطْرُ عُمَّ دِمَشْقَ وَاخْصُصْ مَنْزِلًا ... فِي قَاسِيُونَ وَحَلِّهِ بِنَبَاتِ
وَتَرَنَّمِي يَا وُرْقُ فِيهِ وَيَا صَبَا ... مُرِّي عَلَيْهِ بِأَطْيَبِ النَّفَحَاتِ(٣)

يخاطب الشاعر المطر طالبا منه أن يعم دمشق ويخص منزل أبيه في قاسيون ويزينه بالنبات، كما طلب من الحمائم أن تغني فيه بلحنها الجميل، ومن ريح الصبا أن تمر عليه بنسيمها العليل.

ويقول أيضا:

أَرَاكُ الحِمَى لَمَّا شَدَتْهُ السَّوَاجِعُ ... تَثَنَّى كَمَا هَبَّتْ عَلِيهِ الزَّعَازِعُ(٤)

يصور الشاعر أشجار الأراك وقد اهتزت لسجع الحمائم وكأنْ هبت عليها الريح، ويقال: "سجعت الحَمَامَة تَسجَع سجعًا، إِذا دعَتْ وطرَّبتْ فِي صَوتهَا، فَهِيَ سَجوعٌ وساجعة، و(ج): سواجع"(٥).

---

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص١٩٤.

(٢) الديوان، ص٣٣٣. الأَيْك: الشَّجَرُ الْمُلْتَفُّ، يُقَالُ: أيْكة وأيْك. الشَّجَنُ: الْهَمُّ والحُزْن، وَالْجَمْعُ: أَشْجانٌ وشُجُونٌ.

(٣) الديوان، ص٩٩.

(٤) الديوان، ص٢٠٢. الزَّعازِعُ: الشَّدَائِدُ والرِّيح. وريحٌ زَعْزَعٌ وزَعْزاعٌ وزُعْزُوعٌ: شَدِيدَةٌ.

(٥) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، ج١، ص٢١٩.

ب- النَّسْر

ويضرب به المثل في العلو وشدة الارتفاع، حتى إنه "لا يزال يرفع نفسه طبقة طبقة في الهواء حتى يدخل تحته الريح"(١)، وقد استعمل الشاب الظريف لفظة (النَّسرِ) كقوله مما نسب إليه:

فَــدَيْتُ مُؤَذِّنًــا تَصْــبُو إِلَيْــهِ   بِجَــامِعِ جِلَّــقَ مِنَّــا النُّفُــوسُ
يَطِيــرُ النَّسْــرُ مِــنْ شَــوْقٍ إِلَيْــهِ   وَتَهْــوَى أَنْ تُعَانِقَــهُ العَــرُوسُ(٢)

كما استعمل اللفظة ذاتها ولم يقصد بها الطائر المعروف، وذلك في قوله:

فَيَـا فَرْقَـدَ الحَـيِّ الـذِي مُـذْ هَوِيتُـهُ   تَكَفَّـلَ طَرْفِـي رَعْـيَ نَسْـرٍ وَفَرْقَـدِ(٣)

ينادي الشاعرُ النجمَ الذي أضاء حيه وتعلق به فؤاده لمماثلته محبوبه في العلو والرفعة، مؤكدا له أنه منذ تعلق قلبه به لم يزل طرفه يراقب النجوم، فنجد أن الشاعر استعمل لفظة (النسر) ولم يقصد بها الطائر المعروف وإنما قصد بها أحد النجوم على عادة العرب، "ففِي النُّجُومِ: النَّسْر الطَّائِرُ، والنَّسْر الوَاقِعُ، والنَّسْران كَوْكَبَانِ فِي السَّمَاءِ مَعْرُوفَانِ عَلَى التَّشْبِيهِ بالنَّسْر الطَّائِرِ، يُقَالُ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا نَسْر أَو النَّسْر، ويَصِفونهما فَيَقُولُونَ: النَّسْر الْوَاقِعُ والنَّسْر الطَّائِرُ"(٤).

ج- الفَرْخ

و"الفَرْخُ: ولد الطائر، والأنثى فَرْخَةٌ، وجمع القلة: أَفْرُخٌ وأَفْراخٌ، والكثير فِراخٌ"(٥)، ويستعمل هذا الوصف للدلالة على الصغر والضعف، وهو نادر الورود في شعر الشاب الظريف، ومنه قوله:

هَــذَا الفَقِيــرُ الــذِي تَــرَاهُ   كَــالفَرْخِ مُلْقــىً بِغَيْــرِ رِيــشِ

---

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص١٨٤.

(٢) الديوان، ص٣٧٣. جِلَّق: مدينة دمشق، وقيل: موضع بقرية من قرى دمشق. وقد نُسِبَ هذان البيتان لابن نباته المصري، وهما في ديوانه، البيت الأول على هيئته أما الثاني فهو على النحو التالي:

لَقَــدْ زَفَّ الزَّمَــانُ بِــهِ مَلِيحًــا   تكَــادُ بِــأَنْ تُعَانِقَــهُ العَــرُوسُ

(انظر: ديوان ابن نباته المصري، دارالمعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٢٦٨).

(٣) الديوان، ص١٤٠. الفَرْقَدُ: النَّجْمُ ، والفَرْقدانِ: نَجْمَانِ فِي السَّمَاءِ لَا يغرُبانِ وَلَكِنَّهُمَا يَطُوفَانِ بِالْجَدْيِ.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ج٥، ص٢٠٤.

(٥) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل الجوهري، ج١، ص٤٢٨.

قَــــدْ قَتَلَتْــــهُ الحَشِــــيشُ سُــــكْرًا   وَالقَتْــلُ مِــنْ عَــادَةِ الحَشِــيشِ[١]

يصور الشاعر فقيرا بائسا مطروحا على الأرض كالفرخ لا حول له ولا قوة قد مات سكرا من الحشيش، ولم يكتف الشاعر بذكر لفظة الفرخ فلجأ إلى نعته بقوله: (مُلْقىً بِغَيْرِ رِيشِ)؛ لإبراز حالة ضعف هذا الفقير، وتساقط قوته، وتخلخل بنيته، ورخاوة مفاصله[٢].

٣- الزَّوَاحِفُ والحَشَرَات

وهي قليلة الورود في شعر الشاب الظريف ومن الزواحف والحشرات التي وردت في شعره ما يأتي:

أ- العَقْرَب

والعقرب وإن كان يُضرب به المثل في الأذى والشرور والمكائد[٣] فإنه كذلك يكون للحسن والأخذ بالقلوب، ومثله قول بعض البلغاء في وصف امْرَأَة حسناء "لَهَا صدغ كالعقرب"[٤]، وقول العرب: "صدغ معقرَب بفتح الراء، أي معطوف"[٥]، ومنه قول الشاب الظريف:

كَـمْ تَلْسَـعُنِي عَقْـرَبُ صُـدْغَيْكَ عَسَـى   أَنْ تَسْمَحَ لِي مِنْ فِيكَ بِالدِّرْيَاقِ[٦]

شبه الشاعر عذار خد محبوبه بالعقرب، وتمنى لسعها عسى أن يبرأ منها بترياق يفيض به ثغر المحبوب، وهذا إشارة إلى أن العرب كانت تتداوى من لسعة العقرب بالعقرب ذاته، وهو ما ذكره الجاحظ بقوله: "قيل ليحيى بن خالد: إن القينيّ قال: «أنا مثل العقرب أضرّ ولا أنفع» قال: ما أقلّ علمه بالله عزّ وجلّ؛ لعمري إنها لتنفع إذا شقّ بطنها ثم شدّ على موضع اللّسعة، فإنها حينئذ تنفع منفعة بينة!"[٧].

---

(١) الديوان، ص١٩٠. الْحَشِيش: نبات مخدر.

(٢) شرح ديوان الحماسة، أبوعلى أحمد بن محمد الأصفهاني(ت٤٢١هـ)، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣م، ص٥٣٧.

(٣) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص٢٠٨.

(٤) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي(ت٤٢٩هـ)، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٤٧٢.

(٥) حياة الحيوان الكبرى، محمد بن موسى الدميري، ج٢، ص١٨٥.

(٦) الديوان، ص٢٣٨. الدِّرْياق والتِّرياق: دَواء السُّموم.

(٧) الحيوان، الجاحظ، ج٥، ص١٨٩.

ب- الثُّعْبَان

لعل انتشار هذه الزواحف في بيئة العرب "هو الذي جعل الشعراء يمنحونها هذه الأهمية، ويذكرونها في قصائدهم، ويستعملونها للصور التي رسموها في أذهانهم"(١).

والثعابين تبعث الرعب في النفوس؛ "لما تحمله من السُّم الزعاف إلى فريستها، ولهذا كانت صورتها تقترن بصورة القوة"(٢)، كذلك عرفت بسرعتها وخفة حركتها، فعند هربها "تفوت وتسبق وليست بذات قوائم، وإنما تنساب على بطنها، وفي تدافع أجزائها وتعاونها، وفي حركة الكلّ من ذات نفسها، دليل على إفراط قوّة بدنها"(٣)، وقد استعملها شاعرنا فيما يدل على هذا المعنى فقال:

عَجَبِــي لِثُعْبَــانٍ يَجُــولُ عَلَــى نَقَــا ... أَرْدَافِـهِ فِـي الحُـبِّ كَيْـفَ حَـوَانِي(٤)

يعجب الشاعر لطول شعر محبوبه ولونه وانسيابيته، وقد جال على أردافه كثعبان بين الرمال حتى أسر قلبه، والثعابين وإن كانت تبعث الهلع والرعب في النفوس لما تحمله من سم زعاف إلا إن الشاعر كنَّى بها عن طول ضفيرة الشعر ولونها وحركتها الانسيابية، كما شبه أرداف محبوبه بالرمال؛ للدلالة على اللين وخفة الحركة.

ج- النَّمْلُ

ويُسْتدل بالنمل –رغم وَهْنِهِ– على القوة، "فليس شيء من الحيوان يقوى على حمل ما يكون ضِعْفَ وَزْنِهِ مِرَارًا غيرَه"(٥)، وقد استعمله شاعرنا اللفظة نادرا لخدمة غرضه الشعري كما في قوله:

دَبَّ نَمْـلُ العِـذَارِ فِـي الخَـدِّ يِبْغِـي ... شَـهْدَ رِيـقٍ يَجْلُـو بِـهِ مَـا تَـأَجَّجْ(٦)

يصور الشاعر خد محبوبه وقد بدا الشعر فيه بدبيب نمل يطلب شهد ثغره ليطفأ به نار خدوده، ويقال: "دَبّ النَّمْل يَدب دَبِيبًا أَي مَشَى على هِينته"(٧).

مما سبق تبين أنَّ صور الطبيعة الحية قد أسهمت بشكل فاعل في رفد مخيلة الشاعر في بناء قصيدته، وقد شكلت قصائده لوحات إبداعية غذت الشعر العربي بالصورة الحيَّة، والمعاني الدقيقة.

---

(١) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص٢٠٥ – ٢٠٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٠٦.

(٣) الحيوان، الجاحظ، ج٤، ص٣١٧.

(٤) الديوان، ص٣٣٠.

(٥) الحيوان، الإمام الجاحظ، ج٤، ص٢٦٣.

(٦) الديوان، ص١١١. الأَجِيجُ: تَلَهُّبُ النَّارِ.

(٧) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، ج١٤، ص٥٤.

ب- صُوَرُ الطَّبِيعَةِ الصَّامِتَةَ

تتمثل الطبيعة الصامتة في الأرض وما حوت من النباتات والسوائل والجمادات، والسماء وما أظلت مما هو ليس على الأرض كالكواكب والرياح والسحب والمطر، والطبيعة الصامتة بصورها المختلفة أكثر ورودا في شعر الشاب الظريف من الطبيعة الحية، ويمكن إيضاح ذلك من خلال تصفح شعر الشاعر.

١- عَوَالِمُ الأَرْضِيَّات

فالأرض وما حوت من كائنات وجمادات هي أكثر مظاهر الطبيعة التصاقا بالإنسان، ولقد برزت في معجم الطبيعة لدى الشاعر مفردات دلت على مظاهر عوالم الأرض، بنباتها ومعادنها وجبالها وبحارها، ومنها:

أ- النَّبَاتَاتُ

ورد في شعر الشاب الظريف كثير من أسماء النباتات والأزهار والثمار، فقد استعمل الشاعر لفظة (الفقوس)، بقوله:

لَمَّا عَتَبْتُ فَلَانَا حِينَ وَلِيْتُهُ ...... فِي أَحْشَائِهِ مَدْسُوسُ
أَوْمَى بِمَبْعَرِهِ وَقَالَ بِنَفْرَةٍ مِنْ هَهُنَا يَتَعَوَّجُ الفَقُّوسُ[(١)]

في هذين البيتين صورة من صور التغزل بالغلمان بل والإقرار بالشذوذ، ويبدو أنه قد حذف أول العجز من البيت الأول لمنافاته الأدب، فالشاعر يذكر أنه ضاجع شخصا وقد أشار إليه هذا الشخص أن سبب اعوجاج ذكره هو هذا الالتقاء، فقد شبه الشاعر اعوجاج ذكره بالفقوس، والفقوس: "قِثّاء نبات عشبيّ حوليّ زراعيّ من فصيلة القرعيّات، ثماره أسطوانيّة مستطيلة، طعمها أقرب إلى الخيار"[(٢)].

---

(١) الديوان، ص١٨٤. وَلِيَهُ يَلِيهِ وليا: دنا مِنْهُ وَقرب. مَدْسُوسُ: مِنْ دسه دسا ودسيسا: أخفاه، وَأدْخلهُ فِي غَيره بقهر وَقُوَّة. أَوْمَأ: أَشَارَ بالشفتين أَو الْعَينَيْنِ أَو الحاجبين أَو أَي شَيْء كَانَ. المَبْعَرُ: مَكَان خُرُوج البعر من الأمعاء. نَفْرَة: نَفَرَ من الشَّيْء نفورا ونفارا فزع وانقبض غير رَاض بِهِ.

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، عالم الكتب، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٨م، ج٣، ص١٧٧٦.

ويذكر جملة من النباتات بقوله:

الــدَّهْرُ دَوْحٌ وَأَنْــتَ فِيـــهِ قَضِيـــ   ـبُ البَانِ غُصْنًا وَغَيْرُكَ الحَطَبُ(١)

شبه الشاعر الدهر بشجر عظيم ضخم، بين هذه الأشجار غصن لين ناضر يجلب الأنظار ويخطف الأبصار ويأسر القلوب هو محبوبه، وبينها ما ذبل وهزل وهو سائر الناس غيره، وقد جعلهم كالحطب الذي لا يكون إلا شبوبا للنار، ولتقوية التشبيه؛ عمد الشاعر إلى التشبيه البليغ فحذف الوجه والأداة.

ومن الأزهار تصويره خد محبوبه وثغره بالورد والأقحوان فيقول:

وَبَــيْنَ الخَــدِّ وَالشَّــفَتَينِ خَــالٌ   كَزِنْجِــيٍّ أَتَــى رَوْضًــا صَــبَاحَا

تَحَيَّـرَ فِـي الرِّيَـاضِ فَلَـيسَ يَـدْرِي   أَيَجْنِـي الـوَرْدَ أَمْ يَجْنِـي الأَقَاحَـا(٢)

يشبه الشاعر شامة سوداء في وجه محبوبه بين الخد والثغر بعبد أسود جال صباحا في الرياض، وأخذته الحيرة أيجني ورد الخدود أم يرتشف أريج الثغر؟! ولتقريب الصورة؛ عمد الشاعر إلى التشخيص إضافة إلى عنصر الحركة، ولجعلها أكثر واقعية؛ أحاطها بثوب الكناية فكان عجز البيت الثاني كناية عن الخد والثغر.

وقد استعمل الشاعر لفظة (الريحان) في قوله:

لَا تَعْتَقِـــدُوا عِـــذَارُهُ الفَتَّـــان   قَــدْ وَشَّــحَ وَرْدَ الخَــدِّ بِالرَّيْحَــانِ

ذَا خَالِقُــهُ قَــدْ خَــطَّ فِــي وَجْنَتِــهِ   لَامًــا كُتِبَــتْ بِــالقَلِمِ الرَّيْحَــانِي(٣)

ينفي الشاعر أن يكون عذار محبوبه كريحان وشح ورد خدوده، وإنما زينه خالقه بأن خط في وجنته حرف لام بالقلم الريحاني، وقد أحسن الشاعر التصوير فشعر الخد أول ظهوره يشبه في انحداره وانحنائه حرف اللام.

---

(١) الديوان، ص٤٦.

(٢) الديوان، ص١١٢ – ١١٣. الزِّنْجُ والزَّنْجُ، لُغَتَانِ: جِيلٌ مِنَ السُّودانِ وَهُمُ الزُّنُوجُ، وَاحِدُهُمْ زِنْجِيٌّ وزَنْجِيٌّ. الأَقَاحُ:(ج) الأُقْحُوَان: نَبْتٌ تُشَبَّهُ بِهِ الأَسنان، وَهُوَ نَبْتٌ طَيِّبُ الرِّيحِ حَوَالَيْهِ وَرَقٌ أَبيض وَوَسَطُهُ أَصفر.

(٣) الديوان، ص٣٣٢. العِذَارُ: عذار الْغُلَام جَانب لحيته. الرَّيْحانُ: جنس من النَّبَات طيب الرَّائِحَة من الفصيلة الشفوية وكل نبت طيب الرَّائِحَة. الوَجْنَةُ: مَا ارْتَفَعَ مِنَ الخَدَّيْنِ.

ويذكر (البنفسج) فيقول:

بَنَفْسِجُ جَاءَتْ وَحَيَّتْ بِهِ مَنْ قَدُّهَا يَحْكِي القَنَا الأَمْلَدَا[1]

يمنح الشاعر البنفسج صورة حية إذ جاءت وحيَّت تلك الفتاة التي يحاكي قدُّها القناة نعومة واستواءً، وإقبال البنفسج على محبوبته وبدئها بالتحية إلماح إلى رقتها وإعجاب البنفسج بها.

ويذكر (النرجس) فيقول:

فَخَدُّكَ وَرْدٌ وَاللَّوَاحِظُ نَرْجِسٌ وَشَخْصُكَ نِدْمَانٌ وَرِيقُكَ قَرْقَفُ[2]

شبه خدود محبوبه بالورد كما شبه عيونه بالنرجس على عادة الشعراء، إذ "تَشْبِيه الْعُيُون بالنرجس مَعْرُوف مَشْهُور واستعارة الْعُيُون لَهُ كَذَلِك"[3]، كما شبهه بالنديم الذي يسقيه الخمر من عذب ريقه.

ويذكر (الآس) فيقول:

عَشِقَتْ مَعَاطِفَ قَدِّهِ المَيَّاسِ لَمَّا انْثَنَى هَيَفًا غُصُونُ الآسِ[4]

يذكر الشاعر أن غصون الآس قد عشقت معاطف محبوبه التي تمايلت خفة ورشاقة، وفي البيت تقديم وتأخير إشارة إلى أهمية المقدم، كما صور أغصان الآس بشخص يهيم ويعشق على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن الثمار يستعمل لفظة (التفاح والرمان) فيقول:

بِحَيْثُ نَلْثُمُ تُفَّاحَ الخُدُودِ عَلَى بَانِ القُدُودِ وَنَجْنِي مِنْهُ رُمَّانَ[5]

شبه الشاعر خدود الآنسات الحسان بالتفاح حمرة ومذاقا، وقدهن بالبان لينا وانثناءً، ونهودهن بالرمان استدارة وحسنا، ولتزيين المعنى؛ لجأ الشاعر إلى الصنعة البديعية حين جانس بين كلمتين اتفقتا هيئة ونوعا وعددا واختلفتا في نوع حرف واحد منهما وذلك في قوله: (الخُدُود – القُدُود).

---

(١) الديوان، ص١٢٩.

(٢) الديوان، ص٢١٨.

(٣) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي، ص٥٩٣.

(٤) الديوان، ص١٨٦. المَيَّاس: ماسَ يَمِيسُ إذا تَبَخْتَرَ فِي مَشْيِهِ وتَثَنَّى. الهَيَفُ: رقَّة الْخَصْرِ وضُمور الْبَطْنِ. الْآسُ: شَجَرَةٌ وَرَقُهَا عَطِرٌ.

(٥) الديوان، ص٣٢٧.

وقال أيضا:

بِـــاللهِ يَـــا أَعْطَافَـــهُ وَنُهُـــودَهُ　　　مَـنْ أَنْبَـتَ الرُّمَّـانَ فِـي المُـرَّانِ[١]

يسأل الشاعر أعطاف محبوبته ونهودها مقسما عليها أن تمحو استغرابه، إذ كيف للرمان أن ينبت على الرماح؟!، وفيه تشبيه لقد محبوبته بالرماح في الاعتدال، ونهديها بالرمان في الاستدارة وحسن المنظر، كما عمد الشاعر إلى البديع فجانس بين كلمتين اتفقتا نوعا وعددا وخالفت إحداهما الأخرى في ترتيب الحروف وذلك في قوله: (الرُّمَّان – المُرَّان).

ويستعمل لفظة (اللوز) فيقول:

تَبَسَّـمَ زَهْـرُ اللـوْزِ عَـنْ دُرِّ مَبْسَـمٍ　　　وَأَصبَحَ فِي حُسْنٍ يَجِلُّ عَنِ الوَصْفِ[٢]

يذكر الشاعر أن أسنان محبوبه عند تبسمه تحاكي زهر اللوز رقة وجمالا أعجزت الشعراء عن وصفها، وقوله: (دُرِّ مَبْسَمٍ) كناية عن أسنان محبوبه، كما منح اللوز صفة التبسم على سبيل الاستعارة المكنية.

ب- المَعَادِنُ والنَّفَائِسُ

أكثر الشاب الظريف من ذكر المعادن والنفائس فنجده يستعمل لفظة (الذهب والفضة)، في قوله:

إِذَا قَـــارَنَ بِـــالأَكْوُسِ　　　إِذْ يَمْزِجُهَـــا ثَغْـــرَهْ

أَرَاكَ الـــذَّهَبَ المِصْـــرِيَّ　　　فَـــوْقَ الفِضَّـــةِ النُّقْـــرَهْ[٣]

يصور الشاعر محبوبه وكؤوس الخمر حين يمزجها بفمه ويطبعها بشفاهه، وكأنها ذهب مصري خالص فوق فضة مذابة، فشبه الشاعر أثر شفاه محبوبه بالذهب المصري والكؤوس بالفضة المذابة[٤].

---

(١) الديوان، ص٣٣٠. المُرّانُ: الرِّمَاحُ الصُّلْبة اللَّدْنةُ، واحدتُها مُرَّانة. وَقِيل: المُرّانُ نَبَاتُ الرِّمَاحِ.

(٢) الديوان، ص٢٢٣. اللوز: شجر مثمر مَشْهُور من الفصيلة الوردية من ضروبه اللوز المنفرك، وَيُطلق على ثمره أَيْضا، وَمِنْه اللوز المر واللوز الحلو.

(٣) الديوان، ص١٦٣. النُّقْرَةُ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ: القِطْعَةُ المُذابَةُ، وَقِيلَ: هُوَ مَا سُبِكَ مُجْتَمِعًا مِنْهَا. والنُّقْرَةُ: السَّبِيكَةُ.

(٤) البيتان من مجزوء الوافر وضبطهما موافق لتحقيق د. صلاح الدين الهواري بينما لم يضبطهما شاكر هادي شكر، ص١٢٧ – ١٢٨، ونلاحظ أن عروض البيتين غير مستقيمة مع وزنها، والصواب أن يكونا على النحو الآتي:

ويستعمل لفظة (الحديد) فيقول:

يَـــوْمَ أَتَانَـــا بَـــرْدُهُ فِـــي بُـــرْدَةٍ أَضْـحَى بِهَـا مِثْـلَ الحَدِيـدِ المَـاءُ(١)

ويذكر جملة من النفائس مستعينا بها في غرضه الشعري ومنها (الياقوت واللؤلؤ)، فيقول:

مَــلَأْتُ يَدَيــهِ مِــنْ يَــاقُوتِ دَمْعِــي وَكُنْـــتُ مَحَقْـــتُ لُؤْلُـــؤَهُ نَحِيبَـــا(٢)

يشبه الشاعر دمعه الذي ملأ به يدَي محبوبه بياقوت قد رُصع بلؤلؤ، هذا اللؤلؤ قد خفي أثره بعد أن جف دمعه وصار بكاؤه نحيبا.

وقد أحسن الشاعر اختيار لفظة (الياقوت) للدلالة على صدق عاطفته، إذ الياقوت "ثلاثة أنواع: أحمر وأصفر وأسود"(٣)، والدمع إذا انهمر خالطه دم دلالة على كثرة البكاء حتى ينقطع الدمع وينتحب صاحبة لوعة وحزنا.

ويستعمل (المرجان) فيقول:

جَمْـرَانِ مِـنْ وَجْـدِي بِـهِ وَصُـدُودِهِ جَعَــلَا دُمُــوعِي فِيــهِ كَالمَرْجَــانِ(٤)

يصور الشاعر شدةَ وجده بمحبوبه وصدودَ محبوبه عنه بالجمر الذي يحرق قلبه ويكوي أحشاءه، بل ذاك الوجد وهذا الصدود قد جعلا دموعه كالمرجان.

ويستعمل (العقيق) فيقول:

وَدَمْعِــي مِــنَ الشَّــوْقِ يَامَــا جَـرَى عَقِيقًـــا وَبِـــاللهِ عَقْلِـــي ذَهَـــلْ(٥)

من خلال الأمثلة السابقة نجد أن الشاعر قد استعمل النفائس في التعبير عن لوعته وشوقه وشدة بكائه لفراق محبوبه وصدوده.

إِذَا قَـــــارَنَ بِـــــالأَكْؤُ سِ إِذْ يَمْزِجُهَـــــا ثَغْـــــرَهْ

أَرَاكَ الـــــذَّهَبَ المِصْـــــرِيْ يَ فَـــــوْقَ الفِضَّـــــةِ النُّقْـــــرَهْ

(١) الديوان، ص٣٢.

(٢) الديوان، ص٦٥. المَحْق: النُّقْصَانُ وَذَهَابُ الْبَرَكَةِ. وَشَيْءٌ ماحِقٌ: ذَاهِبٌ. النَّحِيبُ: البكاءُ بصَوْتٍ طَوِيلٍ ومَدٍّ.

(٣) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان بن سعيد الحميري اليمني، ج١١، ص٧٣٧١.

(٤) الديوان، ص٣٣٠. المَرْجانُ: اللُّؤْلُؤُ الصِّغارُ أَو نحوُه، وَاحِدَتُهُ مَرْجانةٌ.

(٥) الديوان، ص٢٨٥. العقيق: حجر كريم أَحْمَر يعْمل مِنْهُ الفصوص يكون بِالْيمن وبسواحل الْبَحْر الْمُتَوَسّط واحدته عقيقة. ذهل ذهولا: تدله وَغَابَ عَن رشده.

ويستعمل الشاعر المعادن والنفائس في رسم لوحة فنية بدى من خلالها محبوبه في أبهى صورة وأجلها، فيقول:

حَكَى وَجْهُهُ النَّقْدَينِ وَالجَوْهَرَ الَّذِي ... بِمَنْظَـــرِهِ قَلْـــبُ الشَّـــجِيْ يَتَلَـــذَّذُ

لُجَـــيْنٌ ثَنَايَـــاهُ عَقِيـــقٌ شِـــفَاهُهُ ... وَخَـــدَّاهُ تِبْـــرٌ والعِـــذَارُ زُمُـــرُّذُ[1]

يذكر الشاعر أن وجه محبوبه يشابه النقدين (الدينار والفضة)، والمراد جنس النقدين (الذهب والفضة)، كما يشابه نفائس الدر التي يتلذذ بمنظرها قلب الحزين، وفي البيت الثاني تفصيل بعد إجمال، وكأن الشاعر قصد جذب انتباه السامع وحمله على الإصغاء، فيقوم بتفسير النقدين والجوهر اللذين هما كوجه محبوبه فأسنانه كالفضة وشفاهه كالعقيق وخداه كالذهب وعذاره كالزمرد.

وقد جعل د. صلاح الدين الهواري قافية البيت الثاني كلمة (زُمُرُّدُ) – بالدال المهملة –، وبها يكون الشاعر قد أكفأ[2] قافيته وهو ما يعد عيبا عروضيا، في حين أوردها شاكر هادي شكر في مستدركه على الديوان (زُمُرُّذُ)[3] – بالذال المعجمة – وهو الصواب عروضيا ولغويا؛ إذ "الزُّمُرُّذُ مُثَقَّلُ الرَّاءِ مَضْمُومَة وَالذَّالُ مُعْجَمَةٌ هُوَ الزَّبَرْجَدُ قَالَ ابْنُ قُتَيْبَةَ: وَالدَّالُ الْمُهْمَلَةُ تَصْحِيفٌ، وَحَكَى فِي البَارِعِ عَنْ الأَصْمَعِيِّ: الصَّوَابُ بِذَالٍ مُعْجَمَةٍ الوَاحِدَةُ زُمُرُّذَةٌ"[4]، وإن كان أكثر العامة ينطقوها بالدال المهملة.

---

(١) الديوان، ص٣٦٨. اللَّذَّةِ: مِنْ لَذَّ الشيءُ يَلَذُّ لَذاذة، فَهُوَ لَذِيذٌ أَي مُشْتَهًى. اللُّجَينِ: الْفِضَّةُ. الثَّنَايَا: ثَنَايَا الإنسان فِي فَمِهِ الأَربعُ الَّتِي فِي مُقَدَّمِ فِيهِ: ثِنْتَانِ مِنْ فَوْقُ، وثِنْتَانِ مِنْ أَسفل. التِّبْرُ: الذهبُ كُلُّه، وَقِيلَ: هُوَ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَجَمِيعِ جَوَاهِرِ الأَرض مِنَ النُّحَاسِ والصُّفْرِ والشَّبَهِ والزُّجاج وَغَيْرِ ذَلِكَ مِمَّا اسْتُخْرِجَ مِنَ الْمَعْدَنِ قَبْلَ أَن يُصَاغَ وَيُسْتَعْمَلَ.

(٢) **الإكفاء**: "اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج". الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٦١.

(٣) ما لم ينشر من شعر الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، ص٢٢٩.

(٤) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أبو العباس أحمد بن محمد الفيومي، ج١، ص٢٥٥.

ج- الجِبَالُ وَالهِضَاب

استعمل الشاب الظريف لفظة (الجَبَل) ومرادفها وإن كان مُقِلًّا في توظيفها، ومن ذلك قوله:

يَـــا ضَـــاحِكًا وَالحَيَـــاةُ عَابِسَـــةٌ وَثَابِتًـــا وَالجِبَـــالُ تَضْـــطَرِبُ[1]

يصف شاعرنا ممدوحه بحسن الطلعة والثبات، فيضحك وقد كلحت الحياة بوجهها وتجهمت، ويثبت وقد اضطربت أوتاد الأرض، وقد لجأ الشاعر إلى الصنعة البديعية؛ لتقريب الصورة وإبراز المعنى وإيضاحه، فعمد إلى المطابقة إيجابا بين (ضاحكا – عابسة) و (ثابتا – تضطرب)، ولتقوية المعنى وتأكيده؛ عبر عن ممدوحه باسم الفاعل (ثابتا)؛ للدلالة على الملازمة، في حين عبر بالفعل المضارع (تضطرب) عن الجبال؛ للدلالة على التجدد والاستمرار، وإن كان الشاعر في قوله: (وَالجِبَالُ تَضْطَرِبُ) قد خالف حقائق قرآنية، فالجبال إنما أرسى الله تعالى بها الأرض؛ لمنعها من الحركة والاضطراب فكيف بها تميد وتضطرب؟!، وربما قصد الشاعر بقوله: (تَضْطَرِبُ) الإشارة لقوله تعالى: ﴿**وَتَرَى الْجِبالَ تَحْسَبُها جامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحابِ**﴾[2].

كما شبه الشاعر في بيته السابق الحياة بشخص عبوس الوجه كريه الطلعة فحذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه، وقوله: (وَالحَيَاةُ عَابِسَةٌ) كناية عن الغضب، ومثله قول المتنبي:

أَقْبَلْـــتَ تَبْسِـــمُ والجِيَـــادُ عَـــوَابِسُ يَخْبُـبْنَ بِـالحَلَقِ المُضَـاعَفِ والقَنَـا[3]

ومن استعماله مرادف الجبال – الراسيات – يقول:

وَمَـــا بَـــيْنَ الضُّـــلُوعِ إِلَيـــكَ شَـــوْقٌ تَـــزُولُ الرَّاسِـــيَاتُ وَلَا يَـــزُولُ[4]

يؤكد الشاعر أن شوقه لمحبوبه راسخ في قلبه ثابت في أعماقه مطبوع في وجدانه ساكن بين ضلوعه، فهو أرسخ وأثبت من الشم الراسيات، ولتثبيت المعني وتقريبه من ذهن المتلقي؛ عمد الشاعر إلى المطابقة فطابق سلبا بين قوله: (تَزُولُ – وَلَا يَزُولُ).

كما استعمل لفظة (الهضبات) فقال:

تَتْلُـو عَلَـى الهَضَـبَاتِ تَطْلُـبُ نَاشِـدًا مِـنْهُمْ كَأَنَّـكَ فِـي ذُرَى الهَضَـبَاتِ[5]

---

(١) الديوان، ص٤٦. عبس: يَعْبِسُ عَبْسًا: قَطَّبَ مَا بَيْنَ عَيْنَيْهِ، وَيَوْمٌ عَبُوسٌ: شديدٌ. اضْطَرَبَ الشيءُ: تَحَرَّكَ وماجَ.

(٢) سورة النمل، آية٨٨.

(٣) شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ص١٤٩١. تَبْسِمُ: باسما. عَوَابِسُ: جمع عابس وهو المكلح الوجه. يَخْبُبْنَ: ضرب من العدو. الحَلَقِ المُضَاعَفِ: الدروع، والحلق: جمع حلقة.

(٤) الديوان، ص٢٥٣. الرَّاسِياتُ: الجبال. والرَّوَاسِي مِنَ الْجِبَالِ: الثَّوابتُ الرَّواسخُ.

(٥) الديوان، ص٩٩. نَاشِدا: نَشَدَ الضَّالَّةَ يَنْشُدُها نِشْدَةً ونِشْدانا طَلَبَها وعرَّفَها. الذُّرَى: ذِرْوَةُ كلِّ شَيءٍ وذُرْوَتُه: أَعْلاهُ، وذِرْوة السَّنامِ والرأْسِ: أَشْرَفُهُما.

د- البِحَارُ والأَنْهَارُ

وهي قليلة الورود في شعر الشاب الظريف، ومن ذكر البحار في شعره قوله:

اللَّيْثُ بَيْنَ أَمَامِهِ وَوَرَائِهِ وَالبَحْرُ بَيْنَ يَمِينِهِ وَشِمَالِهِ[(١)]

استوحى الشاب الظريف ألفاظ الطبيعة في شعره مستعينا بها في الدلالة على بعض صفات ممدوحه، فقد ضمن شعره لفظة (الأسد) دلالة على قوة ممدوحة وهيبته فجعله مهابا يخشاه من قابله أو سار خلفه، كما ضمن شعره لفظة (البَحْر) دلالة على كرم ممدوحه وجزيل عطائه فهو يعطي بكلتا يديه، ومثله قول الفرزدق في مدح عليّ بن الحُسَيْن بن عَليّ(رضي الله عنه):

كِلْتَا يَدَيْهِ غَيَاثٌ عَمَّ نَفْعُهُمَا يَسْتَوْكَفَانِ وَلَا يَعْرُوهُمَا عَدَمُ[(٢)]

وقال أيضا:

وَصَفْوَةُ الدَّهْرِ بَحْرٌ وَالصَّبَا سُفُنٌ وَلِلْخِلَاعَةِ إِرْسَاءٌ وَإِسْرَاءُ[(٣)]

شبه الشاعر الدهر في صفائه واتساعه بالبحر، كما شبه تحرك الصبا بالسفن في أعماق البحار، ثم إن الدهر متقلب بطبائع البشر فتارة يعف وتارة يفحش، وقد جعل الشاعر الخلاعة التي هي تَحَرُّرٌ من قواعد الدين وضوابط المجتمع كسفن تسير وترسو، كما عمد إلى التشبيه البليغ فحذف الوجه والأداة لتقوية المعنى.

ومن ذكر الأنهار قوله:

يَا حَبَّذَا نَهْرَ القَصِيرِ وَمَغْرِبَا وَنَسِيمَ هَاتِيكَ المَعَالِمِ وَالرُّبَا[(٤)]

يحن الشاعر إلى نهر القصير وغروب الشمس فيه، ويتشوق إلى معالمه ونسيم رياضه العليل، ونهر القصير[(٥)] أحد أنهار دمشق التي طُمرت وطمس الدهر أثرها، وكان يَنْقَسِم من نهرَي المنيحي والداعياني، وفيه يقول الشاعر في ذكر آثار دمشق:

وَقُسِّمَتْ قَنَوَاتُ يَا مَسْرُورُ نَهْرُ القَصِيرِ حَظُّهُ التَّصْغِيرُ

---

(١) الديوان، ص٢٧٧.

(٢) ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٨٧م ، ص٥١٢. استوكف: استقطر الماء واستدعى جريانه.

(٣) الديوان، ص٢٩. الخلاعة: ترك الْحيَاء وَركب هَوَاهُ فَهُوَ خليع.

(٤) الديوان، ص٦٨. هَاتِيكَ: وأصلها (تَا ، تِي)، وَهِيَ اسْمُ إِشَارَةٍ إِلَى الْمُؤَنَّثِ بِمَنْزِلَةِ (ذَا) للمذَكَّر، وَلَكَ أَن تُدْخِلَ عَلَيْهَا(هَا) التنبيهِ فَتَقُولُ: هَاتَا وهاتي هِنْدٌ، فإن خاطَبْتَ جئتَ بِالْكَافِ فَقُلْتَ: هاتِيكَ.

(٥) منادمة الأطلال ومسامرة الخيال، عبد القادر بن أحمد بن مصطفى بدران، تحقيق: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٨٥م، ص٤١٢ – ٤١٧.

٢- عَوَالِمُ السَّمَوِيَّات

في ظِلِّ الصَّحَارِي وقسوتها وجَدْبها اعتاد العربي التأمل في عوالم السماء المختلفة بالتطلع إليها، فعرف أفلاكها، وكواكبها ونجومها ومنازلها، والريح ووجهتها، والأمطار وطبيعتها ومواسمها.

وكما تطلع الشاب الظريف إلى الأرض وما فيها، فقد تطلع كذلك إلى السماء وعوالمها، وأدرك ما في هذه الطبيعة العجيبة من مظاهر، أدرك تقلباتها وأحوالها في كل حين، فهو لا ينسى ذكر (الرِّيح) التي هي مظهر من مظاهر الطبيعة في شعره، ومن ذلك قوله:

يَكِرُّ بِمَا تَهْوَى الجَدِيدَانِ فِي الوَرَى ... وَتَسْرِي بِمَا تَرْضَى الرِّيَاحُ النَّوَاسِمُ[١]

يبالغ الشاعر في وصف ممدوحة الذي فاقت سطوته البشر بل آلت له مقاليد الليل والنهار وتصريف الرياح، فالأيام والرياح طوع أمره تمر على الناس كيف شاء وبما أراد، وأحسن الشاعر اختيار لفظة: (تَكِرّ) للدلالة على السرعة في تلبية أمره وتنفيذ قراره، كما أحسن اختيار لفظة: (تَسْرِي) وهو ما يستلزم الرفق واللين بما يتناسب مع وصف الرياح بالنواسم.

كما استعمل (السحب) ومن ذلك قوله:

وَتَخْجَلُ السُّحْبُ مِنْ أَكُفِّهِمِ ... مِنْ أَجْلِ هَذَا تُبْدِي الحَيَا السُّحُبُ[٢]

يبالغ الشاعر في وصف قوم امتدحهم بجزيل العطاء وحسن الكرم حتى إن السحب لتخجل من أكفهم، ولهذا فقد أبدت السحب حياءً فجادت بالغيث مجاراة لهم ولحاقا بهم.

وقد أضفى عنصر التشخيص على الصورة الفنية حضورا واضحا في ذهن المتلقي، حيث وصف السحب بالخجل والحياء على سبيل الاستعارة المكنية، كما تلاعب الشاعر بالألفاظ إعمالا لذهن القارئ، فقوله: (الحَيَا) تورية يُراد بها المطر؛ إذ الحيا "المَطَر لإِحْيائه الأَرضَ، وَقِيلَ: الخِصْبُ وَمَا تَحْيا بِهِ الأَرْضُ وَالنَّاسُ"[٣]، وقد يُراد بها الحياء؛ لقوله: (وَتَخْجَلُ).

---

(١) الديوان، ص٢٩٥. الجديدانِ: الليلُ والنهارُ، وَذَلِكَ لأَنهما لَا يَبْلَيانِ أَبدا. النَّوَاسِمُ: النَّسِيم مِنَ الرِّيَاحِ الَّتِي تَجِيءُ بنفَسٍ ضَعِيفٍ.

(٢) الديوان، ص٤٤.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، ج١٤، ص٢١٥.

ويستعمل (الغيوم) لتصوير هول الحرب والاستهانة بالخصوم فيقول:

بِحَـرْبٍ تَكُـونُ البِـيضُ مِنْهَـا بَوَارِقًـا   نَجِـيعُهُمُ فِيهَـا الغُيُـومُ السَّـوَاجِمُ[(١)]

يصور الحرب وقد حمي النزال وكثر القتل في صفوف الإعداء بليل مظلم يمحو ظلامه برق السيوف، ودماء أعدائهم هي الغيوم التي عمت ساحة النزال.

ولا يخلو شعر الشاب الظريف من ذكر ألفاظ الطبيعة الشائعة في الشعر العربي لاسيما (الشَّمْس والقمَر والنُّجُوم) فيقول:

وَمَـا أَنَـا إِلَّا شَـمْسُ كُـلِّ فَضِـيلَةٍ   لَهَـا مَشْـرِقٌ لَكِـنَّ أَصْـلِيَ مَغْـرِبُ[(٢)]

يفاخر الشاعر بنفسه فيذكر أنه أصل كل فضيلة، ويؤكد هذا الفخار وتلك الخصوصية بلجوئه إلى النفي والاستثناء، وذكر الشمس إرادة منه لإثبات تميُّزه وتفرده على ما حوله، فيبدو ما حوله صغيرا إذا ما قيس به، حتى إنّ ظهوره يمحو كل من حوله، وقوله: (لَهَا مَشْرِقٌ) وإن لم يُضف جديدا للشمس إلا إن الشاعر عمد إليه؛ إشارة إلى استقراره بالمشرق العربي (دمشق)، ولإبراز الاختلاف الأوحد بينه وبين الشمس، وهو قوله: (لَكِنَّ أَصْلِيَ مَغْرِبُ) إشارة إلى أصله المغربي (تلمسان).

ومن ذكر (القمر) قوله:

رَوْضُ الجَمَالِ وَأُفْقُ الحُسْنِ فُهُو لِذَا   قَدْ رَاحَ يَجْمَـعُ بَيْنَ الغُصْنِ وَالقَمَـرِ[(٣)]

يصف الشاعر جمال قدِّ محبوبه ورشاقته بروض هو فيه غصن ناضر، كما يصور بهاءه وحسن طلعته بالقمر المنير وسط الليل المظلم.

ولم يكتف الشاعر بذكر القمر بل ذكر مرادفاته كـ(الهلال والبدر) ومنه قوله:

هِـلَالٌ فِـي التَّبَاعُـدِ وَالتَّـدَانِي   غَـزَالٌ فِـي التَّلَفُّـتِ والنُّفُـورِ[(٤)]

صور الشاعر محبوبه بالهلال في الرفعة وعلو المكانة، وبالغزالة في التفاتتها ونفورها إشارة إلى رشاقتها وخفة حركتها، وهذا التصوير يعكس نفس الشاعر التي تنتحب حسرة وعتابا على محبوبته لما يلاقيه منها، فهي تصد عنه وتتصرف متى ما لاح لها.

---

(١) الديوان، ص٢٩٣.

(٢) الديوان، ص٥٣.

(٣) الديوان، ص١٧٢. الرَّوْضُ والرَّوْضةُ: الأَرض ذَاتُ الخُضْرةِ. والرَّوْضةُ: البُسْتانُ الحَسَنُ. والرَّوْضةُ: الموضِع يَجْتَمِعُ إِليه الْمَاءُ يَكْثُر نَبْتُه.

(٤) الديوان، ص١٧٣. النُّفُورُ: نَفَرَ الظَّبْيُ وَغَيْرُهُ نَفْرًا ونَفَرانًا: شَرَدَ.

وقوله:

مَـنْ لِـي بِـهِ كَالبَـدْرِ فِـي إِسْـفَارِهِ   نَفَـرَ المُحِـبُّ عَـنِ الكَـرَى بِنِفَـارِهِ[1]

يشبه محبوبه حين يسفر عن وجهه فيشرق حسنه بالبدر حين يسفر ضوؤه مما سلبه الرقاد بل نفر منه كنفوره مما يُكره.

ومن ذكر (النجوم) قوله:

كَـأَنَّ الـدُّجَى يَبْكِـي لِحَـالِيَ رَحْمَـةً   فَتِلْـكَ النُّجُـومُ الزَّاهِـرَاتُ مَـدَامِعُ[2]

أراد الشاعر أن يعبر عن لوعته لفراق محبوبته وأساه لهجرها فجعل الليل يبكي رثاءً لحاله ورأفة به على سبيل الاستعارة المكنية، كما جعل النجوم التي هي كَدُرٍّ أدمعه تكشف سواد الليل وتخفف ظلمته، كما تخفف الدموع آلام الحزين.

ويرسم شاعرنا لوحة فنية يستعمل فيها جملة من عوالم السماء؛ لخدمة دلالته الشعرية فيقول:

أَقُـولُ وَالبَـارِقُ العُلْـوِيُّ مُبْتَسِـمٌ   وَالـرِّيحُ مُعْتَلَّـةٌ وَالغَيْـثُ مُنْسَـكِبُ

إِذَا سَـقَى حَلَـبٌ مِـنْ مُـزْنِ غَادِيَـةٍ   أَرْضًا فَخُصَّتْ بِأَوْفَى قَطْرِهِ حَلَبُ[3]

---

(١) الديوان، ص١٧٨. الإِسْفَارُ: سَفَرَ الصبحُ وأَسْفَرَ: أَضاء، وسَفَرَ وجهُه حُسْنا وأَسْفَرَ: أَشْرَقَ.

(٢) الديوان، ص٢٠٣. ولم يقتصر الشاب الظريف على ذكر الشمس والقمر والنجوم من الكواكب، بل ذكر غيرها كـ(المشتري، الثريا، الجوزاء، بنات نعش، الشهب)، فمن ذكر (المشتري) قوله: (الديوان، ص٣٦٩).

وَالشَّـمْسُ مِـنْ خَلَـلِ السَّـحَابِ كَأَنَّهَـا   أَمَـةٌ تُعَـرِّضُ نَفْسَـهَا لِلْمُشْـتَرِي

ومن ذكر (الثريا والجوزاء) قوله: (الديوان، ص٣٠).

ذَو هِمَّـةٍ لَـوْ غَـدَتْ لِلأُفْـقِ مَـا رَحَلَـتْ   لَـهُ ثُرَيَّـا وَلَا جَازَتْـهُ جَـوْزَاءُ

ومن ذكر (بنات نعش) قوله: (الديوان، ص١٩٠).

مِـنَ البُـدُورِ التَّمَـامِ كَانَـتْ   فَلِـمْ غَـدَتْ مِـنْ بَنَـاتِ نَعْـشِ

ومن ذكر (الشهب) قوله: (الديوان، ص٧٧).

إِنْ غِبْـتُ عَـنْهُمْ تَبَـاهَوا فِـي قَصَـائِدِهِمْ   بِغَيْبَـةِ الشَّـمْسِ تَبْـدُو زِينَـةُ الشُّـهُبِ

(٣) الديوان، ص٤٩. الرِّيحُ مُعْتَلَّةٌ: عاصفة شديدة. البارِقُ: سَحَابٌ ذُو بَرْق. مُنْسَكِبُ: سَكَبَ الماءَ والدَّمْعَ ونحوَهما: صَبَّه فانْصَبَّ، وماءٌ مُنْسَكِبٌ، أَو مَسكُوبٌ: يَجْرِي عَلَى وجهِ الأَرضِ مِنْ غَيرِ حَفر. المُزْنُ: السَّحَابُ عامةً، وَقِيلَ: السَّحَابُ ذُو الْمَاءِ، وَاحِدَتُهُ مُزْنةٌ، وَقِيلَ: المُزْنَةُ السَّحَابَةُ الْبَيْضَاءُ، وَالْجَمْعُ مُزْنٌ. غادية: هي السَّحَابَةُ الَّتِي تأْتي غُدْوَة. حَلَب (الأولى): ماء السحاب، والحَلَبُ: اللبن، وكل ماعُصِرَ من شيء فهو حَلَبُه.... وحلب

استطاع الشاب الظريف من خلال ألفاظه المستوحاة من الطبيعة (البَارِق، الرِّيح، الغَيْث، حَلَب ، مُـزْن، قَطْـرِه) تحقيق غايتـه، وهـي الـدعاء لأرض حلـب أن يعمهـا الخيـر والخصـب، ووصْـف ابتسـام البـرق دلالـة علـى المطـر وفيـه تشـخيص، فيقـول الشـاعر: إذا ابتسـم البـرق وعصفت الريح وهطل المطر من سحب قد اكتظت به، فلتكن حلب أوفى حظا منه، وفي البيت جناس تام بين (حَلَب) في صدر البيت الثاني و(حَلَب) في عجزه.

مما سبق تبين أنَّ الشاعر فعّل عناصر الطبيعة؛ لخدمة عناصر فنه الشعري، وتحقيق ما يبتغيه من غاية، فجاءت صوره انعكاسا للطبيعة.

العصير: الماء والخمر، فأما الماء: فهو حَلَبُ السحاب تحلبه الرياح... (التقفية في اللغة، اليمان بن أبي اليمان البَندنيجي(ت٢٨٤ هـ)، تحقيق: د. خليل إبراهيم العطية، مطبعة العاني، العراق، (د.ط)، ١٩٧٦م، ص١٥٦).

ثانياً - المَوْرُوثُ الثَّقَافِيّ

ليس الشاعر إلا مُعِيدًا لأفكار ونِتَاج سابقيه في حدود من الحرية، فيمتص تلك الآثار السابقة "أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضًا لديه إذا ما غير رأيه"(١)، وقد أشار بعض السابقين إلى هذا المعني، يقول عَنْتَرَةُ بنُ شَدَّاد:

هَـلْ غَـادَرَ الشُّـعَرَاءُ مِـنْ مُتَـرَدَّمِ أَمْ هَـلْ عَرَفْـتَ الـدَّارَ بَعْـدَ تَـوَهُّمِ(٢)

قال الزوزني:"أي لم يترك الشعراءُ شيئا يُصاغُ فيه شعرٌ إلا وقد صاغوه فيه، وتحريرُ المعنى: لم يترك الأولُ للآخرِ شيئًا، أي سبقني من الشعراءِ قومٌ لم يتركوا لي مُسْتَرْقَعًا أُرَقّعه ومستصلحًا أُصلحه، وإن حمَلته على الوجه الثاني كان المعنى: إنهم لم يتركوا شيئًا إلا رَجَّعوا نغماتهم بإنشاءِ الشعر وإنشادِه في وَصْفِهِ ورَصْفِهِ"(٣)، وقال كَعْبُ بنُ زُهَيْر:

مَـا أَرَانَـا نَقُـولُ إلا رَجِـيْعًا وَمُعَـادًا مِـنْ قَوْلِنَـا مَكْـرُورا(٤)

يقول الشاعر ما من شيء نقوله إلا وقد سُبقنا إليه، وهذه الأمثلة دليل على أنَّ الموروث الثقافي "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه"(٥).

وفي الواقع إن عملية توظيف الموروث داخل السياقات الشعرية هي مسألة غاية في الأهمية؛ ذلك بسبب ارتباطها بالمتلقي، إذ إن مقدار تفاعل المتلقي مع القصيدة يكمن في مقدار توظيف الشاعر للموروث، وبما إن الموروث مادة جاهزة للإفادة، فقد استطاع عدد غير قليل من الشعراء المبدعين توظيف الموروث العربي، بكل أنواعه داخل منظومة نصهم الإبداعي.

---

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة: الثالثة، ١٩٩٢م، ص١٢٥.

(٢) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، قَدّم لـه: مجيد طـرَاد، دار الكتاب العربي، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٩٩٢م، ص١٤٧. مُتَـرَدَّم: من قولهم: ردمت الشيء إذا أصلحته وقويت ما وهي منه. توهم: التوهم والإنكار، يقال: توهمت الشيء إذا أنكرته.

(٣) شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الزَّوْزَني(ت٤٨٦هـ)، دار احياء التراث العربي، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٢م، ص٢٤٥.

(٤) ديوان كعب بن زهير، تحقيق: أ.علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٧م، ص٢٦. رجيعا: الرجيع هنا: المكرّر، وكذلك المعاد والمكرور. والمعنى: أن ما من شيء نقوله إلا وقد سُبقنا إليه.

(٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، ص١٣٤ – ١٣٥.

ولا شك أن استيعاب الشعراء العرب المحدثين للتراث بأشكاله المتنوعة وتوظيفه في النص الشعري قد أصبح ظاهرة شائعة وسمة بارزة من سمات الشعر العربي، فما من شاعر إلا ولجأ إلى توظيف معطيات التراث في أعماله، مما أكسب عمله أصالة وتفردًا، وأصالة الشاعر وتفرده يزيد بمقدار غنى التراث الذي يعتمد عليه ويربط أسبابه به.

والموروث الثقافي يتأتَّى عن طريق ما يُعرف بالتناص أو ما يماثله من المصطلحات كالاقتباس، والتضمين، والتلميح، والإشارة.

ويمكن تعريف التَّنَاصّ بأنَّهُ: احتواء النصوص السابقة ودمجها مع نص جديد، أو صياغتها صياغة جديدة مشكلة نصا جديدا ودلالة أخرى تتلاءم وطبيعة الموقف.

وللموروث الثقافي دَوْرٌ بارزٌ في إثراء التجربة، "حيث يكتسب النصُّ تعدديَّةً من سياقات أخرى مع بقائه مُمَرْكَزا في سياقه الخاص"[(١)]، والدارس لشعر الشاب الظريف يلحظ أن مصادر التراث التي استرفدها قد تنوعت وتعددت ما بين: مصادر دينية، ومصادر أدبية، ومصادر شعبية، وقد كان لهذه المصادر أثر كبير في تعميق تجربته الشعورية، وإرهاف أدواته التعبيرية، ولعل استرفاده الموروث الأدبي بخاصة واستخدامه له كشف عن طبيعة ارتباط الشاعر بالماضي، ومدى تفاعله معه، وقدرته على توظيف هذا الموروث وتطويره، والإضافة إليه، ويمكن إيضاح ذلك فيما يأتي:

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ص١١٤.

١- المَوْرُوثُ الدِّينِيّ، ويشمل:

•- النُّصُوصُ القُرْآنِيَّة

رَفَدَ القرآن الكريم الشعر بدفق من الدلالات المستجَدَّة والمعاني، وأَمَدَّهُ بسَيْلٍ من التراكيبِ الجديدةِ، وشَحَنَ كثيرا من القصائد بمَوْجات من الإشعاع الرّوحي، إذ يمثل القرآن الكريم مصدرًا من مصادر الشعراء، ومنهلًا ثريًّا يستمد منه الشاعر صوره وألفاظه في كل زمان ومكان، فيستعمل الشاعر النص القرآني ليؤدي من خلاله وظيفة تدعم نصه، وتعمل على تقويته.

وكثيرا ما يعمد الشاعر إلى ما جاء في القرآن الكريم ويوظفه توظيفا إبداعيا لخدمة موضوع القصيدة، وهنا تصبح "الصورة الموروثة – مع ما يلحقها من إضافة أو تحوير– استلهاما للموروث وصياغته صياغة جديدة تنأى به عن دلالته السابقة وتكسبه أبعادا أخرى هي مما يتطلبه موقف الشاعر ورؤيته"(١).

والشاب الظريف ممن أخذ من هذا العطاء الثري؛ لتفعيل أبياته الشعرية بما تحويه الآيات القرآنية من معانٍ وقيم، فعمل بذلك على تقوية كلامه وإثبات حجته، مما يساعد على تأكيد المعنى وقربه من ذهن المتلقي، وقد يعمد شاعرنا إلى نص قرآني فينقله بهيئته دون تغيير في نسقه، ومن ذلك قوله:

وَطَرْفِهِ السَّاحِرِ مُذْ شَكَكْتُمُ فِي أَمْرِهِ
يُرِيدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهْ(٢)

استرفد الشاب الظريف البيت الثاني كاملا من القرآن الكريم دون تحريف أو زيادة أو نقص، وهذا القول يستدعي إلى الذهن قوله(ﷻ): ﴿**يُرِيدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ**﴾(٣).

واقتباس الشاب الظريف في هذا الموقع كان موفقا غاية التوفيق، فلإثبات سحر طرف محبوبه وأخذه الألباب وأسره القلوب وخطفه الأبصار؛ قرنه بمعجزات نبي الله موسى(عليه السلام) التي أعجزت فرعون وزبانيته فبادروا بتكذيبه وعناده ورموه بالسحر زورا وبهتانا.

---

(١) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، ص٢٣٤.

(٢) الديوان، ص١٧٨.

(٣) سورة الشعراء، آية٣٥.

ومثله قوله:

أُعِيـــــذُهُ مِـــــنْ نَـــــاظِرِي بِقُـــــلْ هُـــــوَ اللهُ أَحَـــــدْ[1]

عمد الشاعر إلى الاستعانة بقوله تعالى: ﴿**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ**﴾[2]؛ ليعيذ محبوبه ويمنعه من عينيه، وقد وظف الشاعر النص القرآني توظيفا سليما لخدمة دلالته الشعرية مستعينا بالموروث النبوي، فقد روي عن "عَائِشَةَ(ﷺ) أَنَّ النَّبِيَّ(ﷺ) كَانَ إِذَا أَوَى إِلَى فِرَاشِهِ كُل لَيْلَةٍ جَمَعَ كَفَّيْهِ، ثُمَّ نَفَثَ فِيهِمَا فَقَرَأَ فِيهِمَا: "قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ" وَ "قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ" وَ "قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ" ثُمَّ يَمْسَحُ بِهِمَا مَا اسْتَطَاعَ مِنْ جَسَدِهِ، يَبْدَأُ بِهِمَا عَلَى رَأْسِهِ وَوَجْهِهِ، وَمَا أَقْبَلَ مِنْ جَسَدِهِ، يَفْعَلُ ذَلِكَ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ"[3].

وظاهر البيت فيه مخالفة نحوية من دخول حرف الجر على الفعل في قوله: (بِقُلْ) ومعلوم أن حروف الجر من خصائص الأسماء؛ لذا وجب حمله على التأويل وعليه فقوله: (بِقُلْ) مما حُذف فيه الموصوف، والتقدير: (بإعاذةٍ قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدْ)، أو مما حُذف فيه الموصوف والصفة، وأقيم متعلق الصفة مقامها، والتقدير: (بإعاذةٍ مقولٍ فيها: قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدْ)، ومثله قول الشاعر:

عَمْـرُكَ مَـا لَيْلِـى بِنَـامَ صَـاحِبُهْ وَلَا مُخَـالِطِ اللِّيَـانِ جَانِبُـهْ[4]

ومثله قوله:

أَهْيَـــفُ كَالبَـــدْرِ يَصْـــلَي فِـــي قُلُـــوبِ النَـــاسِ نَـــارَا

يَمْـــزِجُ الخَمْـــرَ بِفِيـــهِ فَتَـــرَى النَّـــاسَ سُـــكَارَى[5]

---

(١) الديوان، ص٣٦٧. أُعِيذُهُ: العُوذةُ والمَعَاذَةُ والتَّعْوِيذُ: الرُّقية يُرْقى بِهَا الإنسان مِنْ فَزَعٍ أَو جُنُونٍ لأَنه يُعَاذُ بِهَا.

(٢) سورة الإخلاص، آية١.

(٣) تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء إسماعيل ابن كثير(ت٧٧٤هـ)، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، الطبعة: الثانية، ١٩٩٩م، ج٢، ص٥٢٧.

(٤) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، نور الدين الأُشْمُوني(ت٩٠٠هـ)، ج٢، ص٢٧٦. **الشاهد فيه**: أن الجر داخل على محذوف (الموصوف وصفته)، والتقدير: بليل مقول فيه: "نام صاحبه". وقيل: إنه من باب حذف الموصوف فقط، والتقدير: "بليل نام صاحبه"، فالجر دخل في الحقيقة على الموصوف المقدر.

(٥) الديوان، ص٣٧٠.

فعجز البيت الثاني اقتباس تام من قوله تعالى: ﴿**وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ**﴾(١)، يقول الشاعر: إن محبوبه يمزج الخمر بثغره فإذا قبّله الناس رأيتهم سكارى.

وقوله أيضا:

عَهِــدْتُ لَــدَيْهِمُ خُلُقًــا جَمِــيلا وَقَــدْ غَضِــبُوا وَلَــوْ رُدُّوا لَعَــادُوا(٢)

يؤكد الشاعر عهده بطيب خلق أحبته وسعة أحلامهم ولكن سرعان ما فارقوا جميل خلقهم بغضبهم، ولو رُدُّوا إلى ما كانوا عليه من طيب الأخلاق وسعة الأحلام لعادوا إليه، ولجأ الشاعر إلى القرآن الكريم لتأكيد القصد الذي يَصْبُو إليه، فكان بعض عجز البيت تضمينا لقوله تعالى: ﴿**وَلَوْ رُدُّوا لَعَادُوا لِمَا نُهُوا عَنْهُ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ**﴾(٣).

وقد يعمد الشاب الظريف إلى اقتباس العبارات القرآنية ليخرجها عن بعدها الحقيقي مضيفا عليها بعدا جديدا بما ينسجم والسياق، ومن ذلك قوله:

لَوْ لَمْ تَكُنْ ابْنَةُ العُنْقُودِ فِي فَمِهِ مَا كَانَ فِي خَدِّهِ القَانِي أَبُو لَهَبِ

تَبَّــتْ يَــدَا عَــاذِلِي فِيــهِ فَوَجْنَتُــهُ حَمَّالَــةُ الــوَرْدِ لَا حَمَّالَــةُ الحَطَــبِ(٤)

عمد الشاعر إلى الاستعانة بسورة المسد ووظفها توظيفا سليما، فهي تمثل مفتاحا للتشابك الدلالي بين النص القرآني من جهة والنص الشعري من جهة أخرى، وقد عمد الشاعر إلى الأسلوب الكنائي في تصويره؛ لإخراجه من النسق القرآني، فقوله: (**أَبُو لَهَب**) كناية عن النار وقصد بها حمرة خد محبوبه دل عليه قوله: (**فِي خَدِّهِ**)، كما عمد إلى الاحتراس(٥) في قوله: (**لَا حَمَّالَةُ الحَطَبِ**)؛ لدفع ما قد يتوهمه المخاطب، إذ لو لم يوجد هذا الاحتراس – وقد عمد شاعرنا إلى ألفاظ سورة المسد لخدمة دلالته الشعرية – لَتَوَهَّم المتلقي أن وجنة محبوبه إلى جانب أنها

---

(١) سورة الحج، آية٢.

(٢) الديوان، ص١٢٣.

(٣) سورة الأنعام، آية٢٨.

(٤) الديوان، ص٩٢.

(٥) **الاحتراس**: "هو أن يأتي المتكلم بمعنى يتوجه عليه فيه دخل فيفطن له، فيأتي بما يخلصه من ذلك. ومثاله في كتاب الله عز وجل: (اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ) – سورة القصص، آية٣٢ –، فاحترس بقوله تعالى: من غير سوء، عن إمكان أن تدخل في البرص والبهق". خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجه الحموي، ج٢، ص٤٨٦.

تحمل الورود فهي تحمل الحطب أيضا، وقوله: (حَمَّالة الحَطَب) فيه إلماح أيضا إلى: (أُمِّ جَمِيلٍ أَرْوَى بنت حَرْبِ بْنِ أُمَيَّةَ زوج أبي لهب)، وقد حور الشاعر النص القرآني تحويرا جماليا، مما أكسب البيت بعدا جماليا وإيحائيا ودلاليا متعددا.

وقوله:

وَلَمَّا بَدَتْ فِي طُورِ خَدِّكَ جَذْوَةٌ ... وَلاحَتْ لِقَلْبِيْ عَادَ وَهْوَ كَلِيمُ[1]

يظهر التأثر بالنص القرآني في البيت وكأن الشاعر يستعير قصة كليم الله موسى(عليه السلام) في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ**﴾[2] إلى محبوبه.

فالشاعر يشبه نفسه حين رأى خد محبوبه المحمر نضارة –وربما خجلا– ومخاطبة محبوبه له بموسى الكليم(عليه السلام) حين آنس النار من جبل الطور وكلمه ربه.

وقد أحسن الشاعر الربط الدلالي بين ألفاظه ومعانيه ودقة اختياره لها، فقوله: (طُورِ خَدِّكَ) دلالة على أن هذا الخد – لشاعرنا – نقي مبارك، كطور سيناء التي أقسم الله تعالى بها في كتابه الكريم حين قال جل شأنه: ﴿**وَطُورِ سِينِينَ**﴾[3]، ولما كانت الوجنة وهى موضع الاحمرار أعلى ما في الخد شبهها الشاعر بالطور كنقطة بارز في أرض سيناء.

أما قوله: (عَادَ وَهْوَ كَلِيمُ) فهو أنه لما بدت جذوة من خد محبوبه ولاحت لقلبه وهمَّ أن يأتي منها بخبر كلمه محبوبه فصار كليما، أو أنه لما همّ بالنظر إلى وجه محبوبه بعد أن لاحت جذوة من خده لم يقوَ على رؤيته فخر صعقا، وبهذا يكون قد أحسن الربط الدلالي بين حالته الشعورية والنص القرآني.

وقوله:

لَا طَلَّ صَوْبُ الغَوَادِي سَاحَتَي قَطَنَا ... وَلَا رَعَى اللهُ مَنْ فِي أَرْضِهَا قَطَنَا

مَا أَنْصَفُوا الخَضِرَ البَانِي جِدَارَهُمُ ... لَمَّا أَرَادَ بِأَنَّ يَنْقَضَّ حِينَ بَنَى

---

(١) الديوان، ص٣٠١. الجِذْوَة والجَذْوة والجُذْوَة: القَبَسة مِنَ النَّارِ، وَقِيلَ: هِيَ الجَمْرة، وَالْجَمْعُ: جِذًا وجُذًا. الكَلِيمُ: الَّذِي يُكالِمُك، وكَالَمْتُهُ إِذَا حَادَثْتَهُ. والكَلِيمُ: الجَرِيحُ، والكَلْمُ: الجُرْح، وَالْجَمْعُ: كُلُوم وكِلامٌ.

(٢) سورة القصص، آية٢٩.

(٣) سورة التين، آية٢.

فَاسْـتَطْعَمَا أَهْلَهَـا مُوسَـى وَصَـاحِبُهُ   فَلَـمْ يُضِـيفُوهُمَا شَـيْئًا فَكَيـفُ لَنَـا[١]

في النص إلماح إلى قصة الخضر ونبي الله موسى(عليه السلام) مع أهل القرية التي استطعما أهلها فأبو أن يضيفوهما، قال الله تعالى: ﴿**فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا**﴾[٢].

كذلك يستقي ألفاظه ومعانيه من القرآن الكريم، ومما يدل على تأثر الشاب الظريف بمعاني القرآن الكريم وأفكاره لينهل من ألفاظه وينسج على منواله قوله:

مَتَـى أَرَى النَّصْـرَ مِـنْكُمْ مُقْـبِلًا وَأَرَى   شَيْطَانَ ضِدِّي عَلَى أَعْقَابِهِ نَكَصَا[٣]

يبدو تأثره واضحًا في هذا البيت بقوله تعالى: ﴿**وَإِذْ زَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ وَقَالَ لَا غَالِبَ لَكُمُ الْيَوْمَ مِنَ النَّاسِ وَإِنِّي جَارٌ لَكُمْ فَلَمَّا تَرَاءَتِ الْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقِبَيْهِ**﴾[٤].

وقوله:

أَحْبَـابِي مُـذْ نَـأَيْتُمُ عَـنْ بَصَـرِي   ضَـاقَتْ وَحَيَـاتِكُمْ عَلَـيَّ الأَرْضُ[٥]

يقسم الشاعر بحياة أحبته أن الأرض قد ضاقت عليه لبعدهم عنه، وفيه تأثر بألفاظ القرآن ومعانيه، حيث قال تعالى: ﴿**وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ**﴾[٦].

وقوله:

إِذَا مَـرَّتْ عَلَـى أُذُنَـيْ فَصِـيحٍ   سِـوَاكَ يَعَـضُّ إِصْـبَعَهُ طَـوِيلَا[٧]

في عجز البيت تأثر الشاعر بقوله تعالى: ﴿**وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ**﴾[٨]، ويبدوا تقارب المعنين ففي القرآن الكريم يتحسر الظالمون على مخالفتهم الرسول(صلى الله عليه وسلم) ويعضون أصابعهم ندما على فعلهم، وفي النظم الشعري يتحسر الفصحاء والشعراء عند سماعهم قصائد شاعرنا وحسن نظمه ويعضون أصابعهم لعجزهم عن الإتيان بمثله.

---

(١) الديوان، ص٣٢٧.

(٢) سورة الكهف، آية٧٧.

(٣) الديوان، ص١٩٤. نكص: النُّكُوصُ: الإحْجامُ، ونَكَصَ الرجلُ يَنْكِصُ: رجعَ إلى خَلْفِه.

(٤) سورة الأنفال، آية٤٨.

(٥) الديوان، ص١٩٥.

(٦) سورة التوبة، آية٢٥.

(٧) الديوان، ص٢٦٣.

(٨) سورة الفرقان، آية٢٧.

وقوله:

لَقَـدْ نَصَـرَ اللَّـهُ جَـيْشَ المِـلَاحِ بِبَـدْرٍ لَنَـا حُسْـنُهُ قَـدْ كَمُـلْ[1]

فالمتأمل للبيت السابق يدرك تأثر الشاعر بقوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنتُمْ أَذِلَّةٌ**﴾[2]، وإن كان بدرُ الشاعر الذي قصده والنصرُ الذي عناه غيرَ ما أثبت القرآن حقيقتيهما، إلا إن الشاعر عمد إلى النص القرآني؛ لإضفاء مزيد من القدسية على بدره المؤيد بالله وقد أُسْنِدَ نصرُ جيش الملاح إليه.

يتضح مما تقدم أنَّ الشاعر في استيحائه للمخزون الديني المستمد من النصوص القرآنية يربط بينه وبين الموقف العام للقصيدة، وهذا الاستيحاء ورد بشكل لافتٍ للنظر وخصوصا مع القرآن الكريم، أما اقتباسه للحديث فلعل الشاعر أهمله؛ ربما لأن حضور الحديث النبوي في ذهنه ليس بدرجة حضور القرآن الكريم.

ومن يتأمل استدعاء الشاعر للنصوص القرآنية السابقة، يتبين له أن الهدف من وراء ذلك الإفادة من النهج القرآني في بناء الجملة والعبارة، وتجسيد صوره الشعرية، الأمر الذي يضفي على الخطاب الشعري نوعا من الجلال والسمو، ومزيدا من الواقعية وجعلها أشد تأثيرا وأعمق نفوذا.

---

(١) الديوان، ص٢٨٦.

(٢) سورة آل عمران، آية١٢٣.

٢- المَوْرَوثُ الأَدَبِيّ، ويشمل:

أ- النصُوصُ الشِّعْرِيّة

تعد النصوص الشعرية من المصادر التراثية الأساسية التي عكف الشعراء على استدعاء عناصر منها يثرون بها تجاربهم ورؤاهم الفكرية المعارضة، فالموروث الشعري هو النموذج الذي لا بد لأي شاعر لاحق أن يلم به معرفيا؛ حتى يتسنى له إبداع الأدب، إذا أراد لأدبه ولغته النمو والتطور.

ويبدو أن الشاب الظريف كان مُولعًا بالتراث الأدبي، فالدارس لشعره يلحظ كثرة التضمينات الشعرية التي تكاد تستحضر ديوان العرب، وتفسر تجاربهم وأفكارهم وأحاسيسهم.

واقتباسات الشاب الظريف الشعرية كثيرة، فقد ضمن في شعره بعض أشعار سابقيه كعنترة بن شداد ولبيد بن ربيعة وسحيم بن وثيل والأخطل التغلبي وأبي تمام والمتنبي وأبي فراس الحمداني، وغيرهم.

وأحيانًا يعمد الشاعر إلى تضمين جزء من بيت شعري دون تصرف فيه بزيادة أو نقص، أو يتصرف فيه من خلال ما ينسجم مع موقفه وغايته، وفيه يترك الشاعر نظام دلالته الخاصة به يتحاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحوٍ يترك بصماته واضحةً على النص الجديد، ومن استدعاء الشاب الظريف لشعر عنترة بن شداد قوله:

لَا تَحْرِمُــونِي ضَــمَّ أَسْــمَرَ قَــدِّهِ   لَـيسَ الكَـرِيمُ عَلَـى القَنَـا بِمُحَـرَّمِ(١)

اقتبس الشاب الظريف عجز البيتَ بتمامه من قولِ عنترة بن شداد العبسي:

كَمَّشْــتُ بِــالرُّمْحِ الطَّوِيــلِ ثِيَابَــهُ   لَـيسَ الكَـرِيمُ عَلَـى القَنَـا بِمُحَـرَّمِ(٢)

ومن تضمينه شعر لبيد بن ربيعة قوله:

عَلَــى أَنَّ أَيَّــامَ الوِصَــالِ وَدَائِــعُ   وَلَابُــدَّ يَوْمًــا أَنْ تُــرَدَّ الوَدَائِــعُ(٣)

قال لبيد بن ربيعة:

وَمَــا المَــالُ والأَهْلُــونَ إِلَّا وَدِيعَــةٌ   وَلَابُــدَّ يَوْمًــا أَنْ تُــرَدَّ الوَدَائِــعُ (٤)

---

(١) الديوان، ص٣١٦.

(٢) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، ص١٧٤. كَمَّشْتُ ثِيَابَهُ: رفعت ثيابه لما طعنته.

(٣) الديوان، ص٢٠٢.

(٤) ديوان لبيد بن ربيعة، شرح: الطوسي، ص١١١.

ومن تضمينه شعر أبي تمام(١٨٨هـ – ٢٣١هـ) قوله:

وَتَغَيَّرَ الرَّسْمَانِ: جِسْمُكَ والحِمَى لا أَنْـتَ أَنْـتَ ولا الـدِّيَارُ دِيَـارُ[١]

قال أبو تمام:

لا أَنْـتَ أَنْـتَ ولا الـدِّيَارُ دِيَـارُ خَـفَّ الهَـوَى وَتَوَلَّـتِ الأَوْتَـارُ[٢]

ومن تضمينه شعر أبي العلاء المعري(٣٦٣هـ – ٤٤٩هـ) قوله:

نَعَمْ قَد تَنَاهَى فِي الظَّلَامِ تَطَاوُلًا وَعِنْـدَ التَّنَـاهي يَقْصُـرُ المُتَطَـاوِلُ[٣]

قال أبو العلاء المعري:

فَإِنْ كُنْتَ تَبْغِي العِزَّ فَابْغِ تَوَسُّطًا فَعِنْـدَ التَّنَـاهِي يَقْصُـرُ المُتَطَـاوِلُ[٤]

ومن تضمينه شعر صفي الدين الحلي(٦٧٧هـ – ٧٥٢هـ) قوله:

مَلَـكَ القَلْـبَ مِنْـهُ ظُـرْفٌ وَطَـرْفٌ وَضَـعِيفَانِ يَغْلِبَـانِ قَوِيَّـا[٥]

قال صفي الدين الحلي:

لَا تُحَـارِبْ بِنَاظِرَيْـكَ فُـؤَادِي فَضَـعِيفَانِ يَغْلِبَـانِ قَوِيَّـا[٦]

ومن استلهامه النصوص الشعرية وتدخله في نسق النص بالتحريف مع الإبقاء على أصل المعنى، قوله:

كَـانُوا أَتَـمَّ الـوَرَى جُـودًا وَإِنْ صَـمَتُوا وَأَعْظَمَ النَّاسِ أَحْلَامًا وَإِنْ جَهِلُوا[٧]

فهو تضمين لقول الأخطل(ت:٩٢هـ):

شَـمْسُ العَـدَاوَةِ حَتَّـى يُسْـتَقَادُ لَهُـمْ وَأَعْظَمُ النَّـاسِ أَحْلامًـا إِذَا قَـدَرُوا[٨]

---

(١) الديوان، ص١٤٩.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٩٩٤م، ج١، ص٣١٧.

(٣) الديوان، ص٢٤٥.

(٤) سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ١٩٥٧م، ص١٩٦.

(٥) الديوان، ص٣٩٠.

(٦) ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٤٠٠.

(٧) الديوان، ص٢٥٢.

(٨) ديوان الأخطل، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٩٩٤م، ص١٠٦. يُسْتَقَادُ: مِنَ الانقيادُ: الخُضوعُ. تَقُولُ: قُدْتُهُ فانقادَ واستقادَ لِي: إذا أَعطاك مَقادتَه.

ويبدو أنَّ الشاب الظريف قد ضمّن صورة الأخطل في شعره مسترفدًا معناها في الدلالة على سعة حلم ممدوحيه وعظم عفوهم مع قدرتهم على الفتك بخصوهم، فهو حلم عن بأس ومقدرة لا عن جبن وضعف، وإنْ كانت الصورة التي رسمها الشاب الظريف هي نفسها التي رسمها الأخطل لفظا ومعنى، إلا إنَّ احتفاظ الأخطل بالسَّبْق جعلها أكثر تميزا وتألقا.

وقوله:

وَإِلَيْكَ أَوَّلُ مَا انْثَنَيْتُ مَعَ الهَوَى ... إنَّ الحَبِيبَ هُوَ الحَبِيبُ الأَوَّلُ(١)

فهو تضمين لقول أبي تمام:

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى ... مَا الحُبُّ إِلَّا لِلحَبِيبِ الأَوَّلِ(٢)

وقوله:

رأى المسيحيون منهُ دُميةً ... تَعْطُو كَبَدْرٍ فَوْقَ غُصْنٍ مَايِدِ

فَبَرْهَنُوا تَثْلِيثَهُمْ بِشَكْلِهِ ... لَمَّا رَأَوا ثَلاثةً فِي وَاحِدِ(٣)

فهو تضمين لقول إبراهيم بن هلال بن زهرون(٣١٣هـ - ٣٨٤هـ):

وَإِذَا رَأَى مِنْكَ النَّصَارَى ظَبْيَةً ... تَعْطُو بِبَدْرٍ فَوْقَ غُصْنٍ مَائِدِ

أَثْنَوا عَلَى تَثْلِيثِهِمْ وَاسْتَشْهَدُوا ... بِكَ إِذْ جَمَعْتَ ثَلاثةً فِي وَاحِدِ(٤)

وكذلك قوله:

يَبِيتُ قَلْبِي عَلَيهِ حُرْقَةً وَجَوَى ... وَقَلْبُهُ بَارِدٌ مِنْ لَوْعَتِي شَبِمُ(٥)

فهو تضمين لقول المتنبي(٣٠٣هـ - ٣٥٤هـ):

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ ... وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ(٦)

فالشاب الظريف نقل البيت بصورته الأصلية، مستلهما إيحاءاته الدلالية، ذلك أن مراد الشاعرين هو الشكوى من احتراق القلب شوقا للممدوح وعدم اكتراث الممدوح بهذا الأمر، ولعلَّ

---

(١) الديوان، ص٢٥٣.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ج٢، ص٢٩٠.

(٣) الديوان، ص١٣٨.

(٤) معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٩٣م، ج١، ص١٥٤.

(٥) الديوان، ص٢٩٩. الشَّبَمُ: بَرْدُ الْمَاءِ.

(٦) شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ص١٢٢٧.

تشابُه التجربة الشعرية هو ما دفع الشاب الظريف إلى استحضار بيت المتنبي، وهذا التوظيف أضفى على نصه صبغة جمالية.

وقوله:

وَكَمْ قَدْ نَضَا سَيْفًا بِكَفٍّ كَرِيمَةٍ فَأَحْسَنَ وَضْعَ السَّيْفِ في مَوْضِعِ النَّدَى[١]

فهو تضمين أيضا لقول المتنبي:

وَوَضْعُ النَّدَى فِي مَوْضِعِ السَّيْفِ بِالعُلا مُضِرٌّ كَوَضْعِ السَّيْفِ في مَوْضِعِ النَّدَى[٢]

ويضمن معنى لأبي فراس الحمداني(٣٢١هـ - ٣٥٧هـ) فيقول:

النَّاسُ فِيمَا تُحِبُّهُ فِرَقٌ مَا مِنْهُمْ مَنْ لِشَأْنِهِ عَقَلَا[٣]

وقال أبو فراس الحمداني:

وَمِن مَذْهَبِي حُبُّ الدِّيَارِ لِأَهْلِهَا وَلِلنَّاسِ فِيمَا يَعْشَقُونَ مَذَاهِبُ[٤]

يتبين من خلال ما سبق أن الصور التي رسمها الشاب الظريف تكاد تكون هي الصور نفسها التي رسمها الشعراء لفظا ومعنى مع الاختلاف في الغرض الشعري، كذلك استدعاء الشاب الظريف لشعر سابقيه لم يكن محض الصدفة بل يدل على تفاعل الشاعر وتأثره بأشعار غيره، وانتقائه منها ما يتناسب ورؤاه في تشخيص الأحداث وتصويرها.

---

(١) الديوان، ص١٢٩. نَضَا السيفَ مِنْ غِمْدِهِ وانْتَضَاه: إذا أَخْرَجَه.

(٢) شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ص٣٨٣.

(٣) الديوان، ص٢٦٥.

(٤) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. خليل الدويهي، ص٤٠.

ب- الأَقْوَالُ وَالأَمْثَالُ المَأْثُورَةُ

يأخذ القول المأثور مكانة الحِكَمِ المتداولة والأمثال القديمة، فهو يشير عادةً إلى موقف ما يمر به الشخص، ويستخدم كطريقة لدعم أو إنكار أو إدانة الشخص صاحب الموقف.

والثقافة الواسعة للشاب الظريف منحته القدرة على توظيف ما سمعه من الأقوال المأثورة، وقد قامت هذه الأقوال بدور مهم في إقامة البنية التصورية واستعادة سياقاتها في الموروث الذهني، ومن الأقوال المأثورة التي ضمنها الشاب الظريف شعره ، قولهم: (اليَومَ خَمْرٌ وَغَداً أَمْرٌ)، فقال:

فَقَالَ لِي مَبْسَمُهُ دَعْهُمُ ... اليَوْمَ خَمْرٌ وَغَدًا أَمْرُ[(١)]

استلهم الشاعر في بيته السابق قول امرئ القيس حين بلغه مقتل أبيه فقال: "ضيّعنى صغيرا، وحمّلنى دمَه كبيرا، لا صَحْو اليوم، ولا سُكْر غدا، اليومَ خَمْرٌ، وَغَدًا أَمْرٌ"[(٢)]، وهذا دليل على ثقافة الشاعر وقدرته على توظيف ما سمعه من أقوال العرب.

وقولهم: (أَحْسَنُ الشِّعْرِ أَكْذَبُه) وذلك في قوله:

إنْ كَانَ أَحْسَنُ مَا فِي الشِّعْرِ أَكْذَبُهُ ... فَحُسْنُ شِعْرِيَ فِيهِمْ غَيْرُ ذِي كَذِبِ[(٣)]

وهذا القول مما أُثر قديما عن العرب، فقد رُوي أن "حجر بن عمرو الكندي قال لابنه امرئ القيس: يا بني، أحسن الشعر أكذبه، ولا يحسن الكذب بالملوك!"[(٤)]، وإلى هذا المعنى أشار النابغة الذبياني حين قال: "أشعر الناس من استجيد كذبه، وضحك من رديئه"[(٥)].

---

(١) الديوان، ص١٥٧.

(٢) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري(ت٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، الطبعة: الثالثة، ٢٠٠١م، ج١، ص١٠٧ – ١٠٨.

(٣) الديوان، ص٧٣.

(٤) الإعجاز والإيجاز، أبو منصور الثعالبي(ت٤٢٩هـ)، مكتبة القرآن، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٧١. ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، جار الله الزمخشري(ت٥٨٣هـ)، مؤسسة الأعلمي، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤١٢هـ، ج٥، ص٢١٨.

(٥) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجه الحموي، ج٢، ص٧.

وقولهم: (كَيْفَ يُفْتَى وَمَالِكٌ فِي المَدِينَهْ)، وذلك في قوله:

لَيسَ يُفْتَى سِوَاهُ فِي قَتْلِ صَبٍّ　　　كَيْفَ يُفْتَى وَمَالِكٌ فِي المَدِينَهْ(١)

ضمن الشاعر شعره هذا القول المشهور في إشارة إلى مالك بن أنس أحد أئمة الفقه المشهورين، ويرجع أصل هذا القول إلى: "أَنَّ امْرَأَةً بِالمَدِينَةِ فِي زَمَنِ مَالِكٍ غَسَّلَتْ امْرَأَةً فَالتَصَقَتْ يَدُهَا عَلَى فَرْجِهَا فَتَحَيَّرَ النَّاسُ فِي أَمْرِهَا هَلْ تُقْطَعُ يَدُ الغَاسِلَةِ أَوْ فَرْجُ المَيِّتَةِ فَاسْتُفْتِيَ مَالِكٌ فِي ذَلِكَ فَقَالَ: سَلُوهَا مَا قَالَتْ لَمَّا وَضَعَتْ يَدَهَا عَلَيْهَا. فَسَأَلُوهَا فَقَالَتْ: قُلْتُ طَالَ مَا عَصَى هَذَا الفَرْجُ رَبَّهُ. فَقَالَ: مَالِكٌ هَذَا قَذْفٌ اجْلِدُوهَا ثَمَانِينَ تَتَخَلَّصُ يَدُهَا. فَجَلَدُوهَا ذَلِكَ فَخَلَصَتْ يَدُهَا فَمِنْ ثَمَّ قِيلَ لَا يُفْتَى وَمَالِكٌ فِي المَدِينَةِ"(٢).

وقولهم: (الوَقْتُ سَيفٌ)، وذلك في قوله:

فَلَكَمْ قَالَتْ لَنَا تِلْـ　　　ـكَ العُيُونُ الوَقْتُ سَيْفُ(٣)

هذا القول وإن لم نقف على أصله وسببه إلا إنه سُمع عن العرب قبل عصر الشاب الظريف وفي عصره، ومنه قول أبي بكر الخوارزمي(ت:٣٨٣هـ): "وصدق من قال: الوقت سيف فحقيق لكل عاقل أن يقسم أوقاته ويراقب أنفاسه فالأنفاس معدودة، والآجال محدودة والأماني ممدودة"(٤)، وقول أبي إسحاق الغَزِّي(٤٤١هـ – ٥٢٣هـ):

بَادر فَإِنَّ الوَقتَ سَيفٌ قَاطِعٌ　　　والعُمرُ جَيشٌ والشَبابُ أَميرُ(٥)

وقول عز الدين المقدسي(ت: ٦٧٨هـ) فيما حكاه على لسان الورد يقول: "أنا الضيف الوارد بين الشتاء والصيف، أزور كما يزور الطيف، فاغتنموا وقتي فإن الوقت سيف"(٦).

---

(١) الديوان، ص٣٢٨.

(٢) تحفة المحتاج في شرح المنهاج، أحمد بن محمد الهيتمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د.ط)، ١٩٨٣م، ج٣، ص١٨٤– ١٨٥.

(٣) الديوان، ص٢١٩.

(٤) مفيد العلوم ومبيد الهموم، أبو بكر الخوارزمي(ت٣٨٣هـ)، المكتبة العنصرية، لبنان،(د.ط)، ١٤١٨هـ، ص١٤٨– ١٤٩.

(٥) ديوان الغزي – أبي إسحاق إبراهيم بن عثمان الكلبي الأشهبي ٤٤١ – ٥٢٣هـ –، تحقيق: د. عبد الرازق حسين، مركز جمعه الماجد، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٨م، ص٣٤٧.

(٦) كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار، عز الدين عبد السلام المقدسي(ت٦٧٨هـ)، تحقيق: علاء عبد الوهاب محمد، دار الفضيلة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٥٠.

وفي إشارة إلى قول الإمام أبي حنيفة النعمان(رضي الله عنه): (كل مُجْتَهد مُصِيب)[1] يقول:

رَمَـى فَأَصَـابَ قَلْبِـيَ بِاجْتِهَـادٍ ... صَـدَقْتُمْ كُـلُّ مُجْتَهِـدٍ مُصِـيبُ[2]

وفي إشارة إلى المثل العربي: (أَعْيَا مِنْ بَاقِل) يقول:

وَلَـوْ أَنَّ قِسًّا وَاصِـفٌ مِنْـكَ وَجْنَـةً ... لَأَعْجَـزَهُ نَبْـتٌ وَهْـوَ بَاقِـلُ[3]

فكلمة (بَاقِل): معناها القريب المتبادر إلى الذهن: (المُخْضَرُّ)؛ إذ يقال: أَبْقَلَ الشجرُ: "إذا دَنَتْ أَيام الرَّبِيعِ وَجَرَى فِيهَا الْمَاءُ فرأَيت فِي أَعراضها مِثْلَ أَظفار الطَّيْرِ. وبَقَلَ النَّبْتُ يَبْقُلُ بُقُولًا وأَبْقَلَ: طَلَع"[4]، وهذا المعنى القريب بينه لفظ (نَبْتٌ)، لكن الشاعر قصد معنىً بعيدًا أراد به رجلًا ضُرب به المثل في العِيّ، قال ابن منظور: "وبَاقِلٌ: اسْمُ رَجُلٍ يُضْرَبُ بِهِ المَثَلُ فِي العِيِّ؛ قَالَ الأُموي: مِنْ أَمثالهم فِي بَابِ التَّشْبِيهِ: إِنه لأَعْيَا مِنْ بَاقِل، قَالَ: وَهُوَ اسْمُ رَجُلٍ مِنَ رَبِيعَةَ وَكَانَ عَيِيًّا فَدْمًا.."[5]، وقد: "بلغ من عِيِّه أنه اشترى ظبيا بأحدَ عشَرَ درهما، فمر بقوم فقالوا له: بكم اشتريت الظبي؟ فمد يده ودلعَ لسانه يريد أحد عشر، فَشَرَدَ الظبي وكان تحت إبطه"[6].

ويشير إلى المثل العربي: (أَنَا ابْنُ جَلَا وَطَلَّاعُ الثَّنَايَا) بقوله:

وَأَنْشَـدَ ثَغْـرُهُ يَبْغِـي افْتِخَـارَا ... أَنَـا ابْـنُ جَـلَا وَطَـلَّاعُ الثَّنَايَـا[7]

وقوله هذا تضمين لشعر سحيم بن وثيل(ت٦٠هـ)، قال سحيم:

أَنَـا ابْـنُ جَـلَا وَطَـلَّاعُ الثَّنَايَـا ... مَتَـى أَضَـعِ العِمَامَـةَ تَعْرِفُـونِى[8]

وقد غدا هذا القول مثلا يضرب للمشهور المتعالم، وتمثل به الحجاج على منبر الكوفة، وتقديره: أنا ابنُ الذي يقال له جَلاَ الأمورَ وكشَفها[9].

---

(١) الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الحنفي، تحقيق: عدنان درويش – محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص٤٤.

(٢) الديوان، ص٤٠.

(٣) الديوان، ص٢٤٤.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ج١١، ص٦١.

(٥) المصدر نفسه، ج١١، ص٦٢.

(٦) مجمع الأمثال، أبو الفضل النيسابوري(ت٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج٢، ص٤٣.

(٧) الديوان، ص٣٤٧.

(٨) الشعر والشعراء، بن قتيبة الدينوري، ج٢، ص٦٤٣.

(٩) مجمع الأمثال، أبو الفضل النيسابوري، ج١، ص٣١.

وفي إشارة إلى المثل العربي: (حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمٍ) يقول:

رَعَى اللهُ لَيْلَةَ زَارَ الحَبِيبُ وَغَابَ الرَّقِيبُ إِلَى حَيثُ أَلْ[١]

لجأ الشاعر إلى الاكتفاء وهو: "حذف كلمة أو جزء من كلمة من القافية يتطلبه المعنى، ولكنه مع حذفه يفهم من السياق"[٢]، فحذَف آخر البيت وهو قوله: (إِلَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمٍ)، وجاء الحذف على عادة العرب "فيقولون إلى حيث ألقت ... لمن يودعون وجهه ويستقبلون قفاه"[٣].

وقد فُهم الحذف من السياق فالشاعر يدعو الله أن يحفظ ليلة زاره الحبيب فيها وغاب الرقيب عنها، فهو يدعو بالرعاية لليلته وزائرها وبالهلاك لواشيها، و(أم قشعم): "هي المنية وَالحَرب والداهية الكَبِيرَة"[٤]، وفيها كناية عن الهلاك والموت.

يتضح مما تقدم أنَّ للموروث الثقافي سواء أكان من القرآن الكريم، أم من التراث الأدبي دورا مهما في تقوية المعنى وإثباته وتقريب الصورة من ذهن السامع لتجعله ينظر بوضوح للمعنى، كما يتبين مدى ثقافة الشاعر وسعتها بحيث ضمن شعره عددا لا يستهان به من أشعار سابقيه ومعاصريه والأمثال التي كانت متداولة آنذاك، وبذلك يتبين لنا أنَّ هذا الحشد من الإشارات التراثية التي تضمنها شعر الشاب الظريف قد أكسب تجربته الشعرية أصالة، وجعلت شعره أكثر التصاقا بنفس المتلقي.

❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋❋

---

(١) الديوان، ص٢٨٧.

(٢) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، د. محمود رزق سليم، ج٨، ص٤٢٠.

(٣) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، ج٢، ص٢٢٠.

(٤) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي، ص٢٦٠.

المَبْحَثُ الثَّانِي: أَنْمَاطُ الصُّورَةِ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

الصورة الفنية عماد الشعر وبنية القصيدة وقوامها، اعتمد عليها الشعراء لتقديم أفكارهم والتعبير عن عواطفهم، ليس ذلك وحسب بل كانت مناطَ تفضيل الشعراء، فمن "الأسباب القوية التي دفعت النقاد لتقديم بعض الشعراء وتفضيلهم، قدرة هؤلاء الشعراء الإبداعية على توليد الصور المبتكرة"[١].

وتظهر أهمية الصورة فيما يتعلق بأبعاد القصيدة أو المقطّعة الشعرية بناءً وتكوينا، ذلك لأن "العلة الصورية في الشعر ليست إلا حسن تأليفه، ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني، أو الأفكار صياغة مؤثرة، أي أن الحقيقة الذاتية للشعر لا تكمن في مادة المعاني أو الأفكار، إنما تكمن في الشكل الذي تتخذه هذه المعاني، وفي طريقة الصياغة التي تخيل للمتلقي أمرا من الأمور"[٢].

وترتبط الصورة الشعرية بتجربة الشاعر ارتباطا وثيقا، فالصورة هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي، فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء، وتمثل فكرة أو عاطفة معينة فتجسدها وهي ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة فتصبح جزءًا منها وتتآزر مع بقية الأجزاء وبذلك تنقل لنا التجربة الكاملة[٣].

فالشاعر العربي عندما أراد أن يسجل تجاربَه لجأ إلى التصوير، ونقلَ كلَّ ما يقعُ تحت سمعِه وبصره من تجارب ومناظر[٤].

وتؤدي العاطفة مهمة رئيسة في عرض الصور الشعرية، فالعاطفة الصادقة تولد الخيال المبدع الذي يقارب بين المتباعدات، ويستطيع الشاعر تكوين صور شعرية مبتكرة، ولا يركن للصور الموروثة، أو المشاهد المطروقة، بل يعمد لتوظيف هذا الموروث في التجربة الذاتية،

---

(١) الصورة الفنية في شعر الشماخ، محمد علي ذياب، المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٣م، ص١٩٧.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، لبنان، الطبعة: الثالثة، ١٩٩٢م، ص٣١٦.

(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة: السادسة، ٢٠٠٥م، ص٤١٧.

(٤) الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٩٨٢م، ص٨٩.

فقيمة الصورة تكمن في أنَّها أداة وسطية بين الفكر والأسلوب أو اللغة والإحساس، "والصورة التي تؤثر في المتلقي هي الصورة النابعة من العاطفة"[١].

فالعاطفة "هي القوَّةُ الخفيَّةُ التي تُحرِّكُ الأديبَ، فتفيض بسببها نفسه، ثم يُترجم أفكارَهُ وأحاسيسَهُ إلى أصوات ذات مقاطع وحروف في نتاجه الأدبي"[٢].

والصورة الشعرية تعتمد اعتمادا كبيرا على الخيال؛ وذلك لأن الشعر يتجاوز حدود الواقع وهو ما يتفق وطبيعة العربية فهي لغة مجاز، قال (ابن جني): "اعلم أن أكثرَ اللُّغَةِ مع تأمُّلِهِ مجازٌ لا حقيقة"[٣].

ويصف (أرشيبالد مكليش) الخيال بأنه القوة السحرية المؤلفة قائلا: "تلك القوة السحرية المؤلفة التي لا أسميها إلا الخيال وحده. إنما هي قوة يملكها الشعراء في قصائدهم فقط، ولا تستشف إلا من خلالها"[٤].

وللصورة في محراب الخيال أقسام عدة، كل قسم له خصائصه المميَّزة وسماته البارزة، وتجمع الكلية والنمو العضوي هذه الأقسام جميعها.

ويندرج تحت هذا المعنى، توليد صورة محسوسة واضحة، وعادة تكون الصورة المرئية، وإن كان لا يمكن توليد تلك الصورة إلا باستخدام لغة مجازية، كالمجاز والتشبيه والاستعارة، ويعد هذان النوعان أكثر المعاني شيوعا واستخداما، وعلى هذا فإن الصورة في مفهومها العام تُعَدُّ تمثيلا للواقع ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية.

والصورة الفنية في شعر الشاب الظريف تتردد بين ذهنية خيالية مجرَّدة في الأغراض الشعرية المختلفة وحسية إدراكية، ولذا سوف يدور البحث حول هذين الجانبين من جوانب الصورة الشعرية، واللذين أسهما بشكل واضح في البناء التصويري في شعر الشاب الظريف، ويمكن إيضاحهما فيما يأتي:

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ص١٦٧.

(٢) شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، ص٣٨١.

(٣) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)، تحقيق: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة الوقفية، مصر، (د.ط)، ١٤١٨هـ، ج٢، ص٣٠٨.

(٤) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت،(د.ط)، ١٩٦٣م، ص٥٤.

المَطْلَبُ الأَوَّل: الصُّورَةُ البَيَانِيَّةُ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

تَحْتَلُّ الصورةُ الشعريّةُ مكانةً مُهِمَّةً في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية؛ كونها جوهر الأدب، وبؤرته الفنية والجمالية، إضافة إلى أن الأدب كفن تصويري يُسَخِّر الصورة للتبليغ والتوصيل من جهة، والتأثير على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة أخرى.

وللصورة الفنية البلاغية أنواع عديدة ومتنوعة، فهي تعتمد "في بنائها على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز المرسل أو المجاز العقلي"(١).

ومن يطالع شعر الشاب الظريف يتبين له أنه لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من صورٍ شعرية قد برع في إبرازها، وأجاد في استعمالها، ونجح في صياغتها، ورسم الشعر بواسطتها حيث اهتم بها الدارسون والنقاد قديمًا، فتحدّثوا عن التشبيه وأشكاله وعن الاستعارة وضروبها والكناية وأنواعها، ولا شك أَنّ الشاب الظريف قد برع في توظيف تلك الصور لخدمة الدلالة، وهو ما يظهر جليًّا في معالجته لأنماطٍ معينة، وفيما يأتي عرض لهذه الصور البلاغية:

١- التَّشْبِيهُ

يُعَدُّ التشبيهُ أبرزَ العناصر البلاغية شيوعا في شعر العرب وكلامهم، وهو "أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها"(٢).

وقد عبر (المُبَرّدُ) عن ذلك بقوله: "والتشبيه جارٍ كثيرا في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد"(٣).

وهو من الوسائل البيانية التي لجأ إليها الشعراء لبيان أفكارهم وإيضاح معانيها وجلاء ما خفي منها وتقريب البعيد عنها، فهو "من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، وهو من أكثر الفنون دورانا في الشعر العربي القديم؛ ولذلك اهتم به النقاد والبلاغيّون، ووضعوا الدراسات لتبيان أنواعه وتوضيح مقاصده"(٤).

---

(١) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٥١.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ص١٧١.

(٣) الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرد(ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر القاهرة، الطبعة: الثالثة، ١٩٩٧م، ج٣، ص٧٠.

(٤) دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)، ١٩٧٨م، ص٤٤٠.

والتشبيه في اللغة: "التمثيلُ. فيقال: أَشْبَهْتُ فلانا وشابَهْتُهُ. والمُشْتَبِهات من الأمور: المشْكِلاتُ. والمُتشابِهاتُ: المُتَماثِلاتُ"[١].

أمّا في الاصطلاح فقد عرّفَهُ (ابنُ رَشِيق القَيْرَوَانِي) بأنَّه: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[٢]، ولذلك يعد التشبيه وسيلة مهمة في الخطاب الشعري.

وللتشبيه العديد من التعريفات[٣]، ويلاحظ "أنّ هذه الحدود جميعا تتفق في الجوهر، وهو اتفاق المشبه والمشبه به في وصف يجمعهما"[٤].

وقد أَوْلَى الشاب الظريف هذا اللونَ البيانيَّ اهتماما خاصا، فهو العنصر البلاغي الأبرز الذي اتكأ عليه في التعبير عن تجاربه المختلفة، ويُلحظ من خلال استقراء شعره أنّه استطاع أن يُوظِّف التشبيهَ بصوره المختلفة وأدواته المتعددة كعُنصرٍ من عناصر الإبداع في شعره[٥].

وبتأمُّل مُحتوَى النِّتاجِ الشّعريّ من الصور التشبيهية عند الشاب الظريف وُجِدَ أنّه يقتفي أثرّ أسلافه ومعاصريه، وهذا الاقتفاء يتأكد من خلال جزئيات الصورة، واتسمت تشبيهاته بالوضوح وبعدِها عن التعقيد في كثير من الأحيان، وقد عَبَّرَ الشاعر من خلالها عمّا يجول في

---

(١) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الإمام الجوهري، ج٦، ص٢٢٣٦.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، القاهرة، الطبعة: الخامسة، ١٩٨١م، ج١، ص٢٨٦.

(٣) للتشبيه تعريفات عديدة منها:-

- يعرفه (أبو هِلال العَسْكَرِي) بأنه: "الوصف بأنَّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه". (انظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٢٣٩).

- ويعرِّفَهُ (السَّكَّاكِي) قائلا: "التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس". (انظر: مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ)، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٩٨٧م، ص٣٣٢).

- ويعرفه (عبد القاهر الجرجاني) بقوله: أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النّور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل، كما يفصل بالنور بين الأشياء. (انظر: أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني ، ص٦٨). إلى غير ذلك من التعريفات.

(٤) فن التشبيه، د. علي الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٢م، ج١، ص٣١.

(٥) استعمل الشاب الظريف أحرفا وأدوات مختلفة للتشبيه مثل: (الكاف، كأنّ، مثل، شبيه، يحكي)، وأحيانا يستخدم أفعال هذه الأسماء.

خاطره، واستطاع أن يخلق صورا تقوم على التأثير النفسي، ومن تلك التي استعمل فيها التشبيه، قوله:

وَاليَوْمَ لِي أَدْمُعٌ تُسَرِّبُ فِي الْـ ـخَدِّ كَوَرَقٍ فِي كَفِّ مُنْتَقِدِ(١)

شبه الشاعر أدمعه وهي تتقاطر تباعا وتسيل انهمارا على خده بالنقود في يد منتقدها، يقال: "انتقد العملةَ، نقدها: ميَّزها؛ ليعرف جيّدها من رديئها"(٢)، وهي صورة أقرب إلى قول الفرزدق في وصف الناقة:

تَنْفِي يَدَاهَا الحَصَى فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ نَفْيَ الدَّرَاهِيمِ تَنْقَادُ الصَّيَارِيفِ(٣)

ومن تشبيهاته أيضا قوله:

لِحَاظُ الظِّبَا تَحْكِي الظُّبَى فِي المَضَارِبِ عَلَى أَنَّهَا أَمْضَى بِقَطْعِ الضَّرَائِبِ(٤)

(الظِّبَا) في قول الشاعر جمع الظَّبي وحذفت همزته تسهيلا، و(الظُّبَى) أطراف السيوف الحادة، والشاعر يصف عيون الحسناوات اللاتي شبههن بالظباء على سبيل الاستعارة بأنه تحكي السيوف حدة ومضاءً، وهي صورة تقليدية؛ لذا حرص الشاعر على التجديد فيها، فقال بأنها أشد مضاءً من السيوف في قطع الرقاب، ونرى أن الشاعر لم يوفق في استدراكه؛ إذ مضاء العيون في القلوب ومضاء السيوف في الرقاب.

---

(١) الديوان، ص١٣٢. تُسَرِّبُ: سَرِبَتِ العَيْنُ سَرَبا: سالَتْ.

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، ج٣، ص٢٢٦٤.

(٣) (نُسب هذا البيت للفرزدق في أكثر كتب اللغة والأدب وليس في ديوانه). شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان بن سعيد الحميري اليمني، ج٤، ص٢٠٧٥.

(٤) الديوان، ص٧١.

وللتشبيه في شعر الشاب الظريف صور متعددة، منها التشبيه (المرسل المفصل)[1] كما في قوله:

فَــأَدِرْ عَلَــيَّ شَــبِيهَ ثَغْــرِكَ رِقَّــةً   تَهْـدِي إِلَـيَّ شَـذًا كَعَرْفِـكَ طَيِّبـا[2]

طلـب الشـاعر مـن محبوبـه أن يـدير عليـه خمـرا تشـبه فـي رقتهـا وصـفائها ثغـره، وتحـاكي رائحتهـا فـي الطيـب رائحتـه، فيلاحظ أن الشـاعر قـد ذكـر فـي مثالـه الثـاني (شَـذًا كَعَرْفِكَ طَيِّبَا) أركان التشبيه الأربعة.

ومثله أيضا قوله:

مِثْــــلُ الغَــــزَالِ نَظْــــرَةً وَلَفْتَــــةً   مَــــنْ رَآهُ مُقْــــبِلًا وَلَا افْتَــــتَنْ[3]

شبه الشاعر محبوبه بالغزال في النظرة واللفتة، وقد ذكر الشاعر جميع أركان التشبيه، وتعد هذه الصورة عند البلاغين أضعف درجات التشبيه على ما ذكَرُوا[4].

والتشبيه (المجمل)[5] كقوله في وصف الخمر:

فَهِــي مُــدَامٌ كَــالتِّبْرِ إِنْ مُزِجَــتْ   أَتَــــتْ بِآلَائِهَــــا لِآلِيهَــــا[6]

حيث شبه الشاعر الخمر في صفائها ونقائها بالذهب، وهي متى مُزجت بالماء جادت بنعمائها على طالبيها، فقد أبقى الشاعر على ثلاثة أركان للتشبيه وأهمل وجه الشبه، وتعد الصورة هذه أو سط درجات التشبيه[7].

---

(١) **التشـبيه المرسـل المفصـل**: وهـو مـا ذكـرت فيـه الأداة ووجـه الشـبه، أو ملزومـه. (انظـر: البلاغـة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص١٧٣).

(٢) الديوان، ص٦٠.

(٣) الديوان، ص٣٣٩.

(٤) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص١٧٣.

(٥) **التشبيه المجمل**: "وهو التشبيه الذي لم يُذْكر فيه وَجْه الشبه". (انظر: البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص١٧٣).

(٦) الديوان، ص٣٥٠.

(٧) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن بن حبنكة الميداني الدمشقي، ج٢، ص١٧٣.

ومن تشبيهاته أيضًا ما حُذِفَت أداةُ التشبيه ووجه الشبه، وهذه الصورة أعلى درجات التشبيه وتسمى بالتشبيه (البليغ)[(١)]، ومن ذلك قوله:

لُجَــيْنٌ ثَنَايَــاهُ عَقِيــقٌ شِــفَاهُهُ   وَخَــدَّاهُ تِبْــرٌ والعِــذَارُ زُمُــرُّذُ[(٢)]

شبه الشاعر أسنان محبوبه بالفضة الخالصة، وشفاهه بالعقيق الأحمر، وخدوده بالذهب وعذاره بالزمرد، فتعدُّد المشبهات والمشبهات بها في البيت، وحذف الأداة والوجه أوحى للسامع أن المشبه هو عين المشبه به، وهذا التشبيه "أوجز وأبلغ وأشد وقعا في النفس، أما أنه أوجز فلحذف أداته وطيّ ركن من أركانه، وأما أنه أبلغ فلتصويره المشبه في صورة المشبه به وجعلهما نظيرين، ووقعه الشديد في النفس يرجع إلى صيغته الموجزة وربطه الوثيق بين طرفي التشبيه"[(٣)].

ومثله قوله:

فَــإِنَّ نَظْمِــيَ أَفْــرَادٌ مُعَــدَّدَةٌ   وَنَظْـمُ غَيْـرِي رِعَاعَـاتٌ وَغَوْغَـاءُ[(٤)]

شبه الشاعر نظمه وقصائده بخيار الناس وفضلائهم، وشبه نظم غيره وقصائدهم بسفلة الناس وأخلاطهم وأراذلهم، وقد حذف الشاعر الأداة والوجه؛ لجعل المشبه عين المشبه به.

ومنه أيضا قوله:

يُبَــرِّدُ قَلْبِــي خَــدُّهُ وَهْــوَ جَمْــرَةٌ   وَيَحْـرِقُ قَلْبِـي طَرْفُـهُ وَهْـوَ فَـاتِرُ[(٥)]

شبه الشاعر خد محبوبه بالجمر وهو على لهيبه يبرد قلبه، كما شبه طرفه باللين والسُّجُوِّ وهو على ضعفه يشعل قلبه، وجمع الشاعر بين المتضادات أبرز المعنى وزاده بيانا.

---

(١) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن بن حبنكة الميداني الدمشقي ، ج٢، ص١٧٤.

(٢) الديوان، ص٣٦٨.

(٣) البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، ص٢٨٩.

(٤) الديوان، ص٣١. رِعَاعَاتٌ: الرَّعاعُ: الأَحداثُ. ورَعاعُ النَّاسِ: سُقَّاطُهم وسَفِلَتُهم وأَخلاطَهم. غَوْغَاءُ: الغاغَةُ مِنَ النَّاسِ: وَهُمُ الْكَثِيرُ الْمُخْتَلِطُونَ، والغَوْغَاء: سَفِلَة الناسِ.

(٥) الديوان، ص١٦٠.

ومن التشبيه (الملفوف)[١] قوله:

أَمِــطِ اللِّثَــامَ وَأَلْــقِ بُــرْدَكَ يَتَّضِــحْ ... وَجْـهٌ وَعِطْفٌ كَالصَّبَاحِ وَكَالصِّبَا[٢]

يطلب الشاعر من محبوبه أن يميط اللثام عن وجهه ويلقي برده عن جسده حتى ينعم بوجه مشرق كالصباح وقامة غضّة كالصبا، فيُلاحظ أن الشاعر جمع بين المشبَهات ثم أردفها المشبَهات بها وعلى ترتيبها، فنجده شبه الوجه بالصباح والعِطف بالصبا.

ومن التشبيه (المفروق)[٣] قوله:

فَخَــدُّكَ وَرْدٌ وَاللــوَاحِظُ نَــرْجِسٌ ... وَشَخْصُـكَ نِـدْمَانٌ وَرِيقُـكَ قَرْقَـفُ[٤]

شبه الشاعر خدود محبوبه بالورد، ولواحظه بالنرجس، وشخصه بالنديم، وريقه بالخمر، فيُلحظ أن الشاعر فرق بين المشبهات والمشبهات بها ولم يجمع بينها، كما يلحظ أن الشاعر قد حذف الوجه والأداة أيضا؛ لذا فهو يعد تشبيها بليغا.

ومنه أيضا قوله:

الــدَّهْرُ دَوْحٌ وَأَنْــتَ فِيــهِ قَضِيــ ... ـبُ البَانِ غُصْنًا وَغَيْرُكَ الحَطَبُ[٥]

ومن تشبيه (الجمع)[٦] قوله:

فَخُــذْهَا مُــدَامًا مِثْـلَ طَبْعِـكَ رِقَّــةً ... وَوُدِّكَ صَــفْوًا وَابْتِسَــامِكَ مَلْمَعَــا[٧]

يصف الشاعر الخمر بأنها رقيقة كطبع محبوبه صافية كوده لامعة كابتسامه، فجاء المشبه (المدام) مفردا، والمشبه به متعددا (الطبع، والود، والابتسام).

---

(١) **التشبيه الملفوف**: "هو ما تعدّد طرفاه على أن يؤتي بالمشبّهات أوّلا على طريق العطف وغيره، ثم يؤتي بالمشبّهات بها كذلك". علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣م، ص١٥٥.

(٢) الديوان، ص٥٩. أَمِطْ: نَحِّ، وماطَه عَنِّي وأَماطَه: نَحَّاهُ ودفَعه. اللِّثَام: مَاكَانَ عَلَى الْفَمِ مِنَ النِّقَابِ.

(٣) **التشبيه المفروق**: "وهو ما تعدّد طرفاه أيضا على أن يؤتي بكل مشبّه إلى جانب ما شبّه به على التوالي". علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، ص١٥٥.

(٤) الديوان، ص٢١٨.

(٥) الديوان، ص٤٦.

(٦) **تشبيه الجمع**: وهو ما أفرد فيه المشبه وتعدد المشبه به ، ولاجتماع شيئين أو أشياء في مشابهة شيء واحد سمي بذلك. علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، ص١٥٦.

(٧) الديوان، ص٢٠٩.

ومنه أيضا قوله:

كَالغُصْنِ فِي هَيَفٍ وَالبَدْرِ فِي شَرَفٍ   وَالشَّمْسِ فِي صَلَفٍ والظَّبْيِ فِي كَحَلِ(١)

فالمشبه مفرد وهو محبوبه، والمشبه به متعدد (الغصن، والبدر، والشمس، والظبي)، وهو تشبيه مفصل لكون الشاعر ذكر وجه الشبه في كل تشبيه.

ومن التشبيه (المركب)(٢) يُجري الشاعر تشبيه مركب بمركب في قوله:

وَأَقْبَلَ تَحْتَ الشَّعْرِ كَالبَدْرِ فِي الدُّجَى   عَلَى مِثْلِ غُصْنِ البَانَةِ المُتَأَوِّدِ(٣)

فالشاعر في (الشطر الأول) من البيت لا يريد تشبيه وجه المحبوب بالبدر، ولا شعره بالدجى وحسب، بل قصد الهيئة الحاصلة من اجتماع اللونين في المشبه والمشبه به، فكل من المشبه والمشبه به مركب من أجزاء، فالمشبه مركب من وجه المحبوب وشعره الأسود، والمشبه به مركب من ضياء البدر والظلمة الحالكة المحيطة به، وفي (الشطر الثاني) يشبه قدَّ محبوبه بغصن البانة المتثني، وهو من التشبيه المجمل الذي حذف منه وجه الشبه.

ويشبيه مفردا بمركب في قوله:

كَأَنَّمَا قَلَمٌ أَجْرَاهُ كَاتِبُهُ   فَخَطَّ لَامًا عَلَى اليَاقُوتِ بِالسَّبَجِ(٤)

شبه الشاعر شعر محبوبه النابت على خده بلام خطتها يد كاتب بخرز أسود على صفحة من الياقوت، فالمشبه مفرد والمشبه به مركب من هيئات متماسكة، ويلحظ من هذ المثال أن طرفي التشبيه مختلفان إفرادا وتركيبا وهو أحد أنواع التشبيه المركب.

ومن الصور التشبيهية التي التفت إليها الشاعر، تلك الصور التي بنيت على التشبيه (الضمني)(٥)، ولعل ذلك نابع من أنَّ هذا التشبيه لا يسير على منهج الأنواع الأخرى التي تحدث عملية المشابهة فيها بالعرض المباشر لطرفي التشبيه، بل إنَّ عملية المشابهة بين طرفيه

---

(١) الديوان، ص٣٨٥. الصَّلَفُ: مُجاوَزَةُ القَدْرِ فِي الظَّرْف وَالْبَرَاعَةِ، والادِّعاءُ فَوْقَ ذَلِكَ تَكَبُّرًا.

(٢) **التشبيه المركب**: "هو الصورة المكوّنة من عدد من العناصر المتشابكة والمتماسكة". علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، ص١٥٣.

(٣) الديوان، ص١٤١. التأوّد: التَّثَنِّي. وتأَوّد الشيءُ: تَعَوَّجَ.

(٤) الديوان، ص١٠٨. السَّبَجُ: خَرَزٌ أَسودُ، دَخِيلٌ مُعَرَّبٌ، وأَصله سَبَهْ.

(٥) **التشبيه الضمني**: "هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه، والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه والمشبه به، ويفهمان من المعنى". جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٢٤٢.

تستنبط من سياق الكلام، ولا شك في أنَّ ذلك يسبغ عليه شيئا من الغموض قياسا إلى الأنواع الأخرى، إذ قال:

لَا يَـــدَّعِي العَاشِـــقُونَ مَرْتَبَتِـــي مَتَـى تَسَـاوَى التُّـرَابُ وَالـذَّهَبُ(١)

فالبيت في ظاهره ليس تشبيها إذ لا وجود لإركان التشبيه، ولعل هذا ما أضفى على التشبيه صبغة جمالية أعلت قيمته؛ إذ قيمة التشبيه لا تتأتى من طرفيه ولا مما بينهما من وجه شبه وحسب بل مما يدل عليه السياق ويستشعره المتلقي.

وقد فهم من مضمون البيت أن الشاعر يفاخر بعشقه فقد فاق العاشقين شوقا وهياما فلا يمكن لأحد أن يدانيه في مرتبته، وكيف يمكنهم أن يدانوه؟! فهل يتساوى التراب والذهب؟!، يُفهم إذًا أن الشاعر شبه العاشقين بالتراب وشبه نفسه بالذهب.

ومنه أيضا قوله:

إنْ غِبْتُ عَنْهُمْ تَبَاهَوا فِي قَصَائِدِهِمْ بِغَيْبَةِ الشَّمْسِ تَبْدُو زِينَـةُ الشُّهُبِ(٢)

يذكر الشاعر أن خصومه يتباهون بقصائدهم إن غاب عنهم، وهو أمر مسلم به فالشهب لا تتزين ولا تختال بوجهها إلا في غيبة الشمس، وهنا يتضح أن الشاعر قصد أن يشبه نفسه بالشمس وغيره بالشهب.

يُلحظ مما سبق أنَّ تشبيهات الشاعر جرت على نمطين الأول: بسيط تظهر فيه أركان التشبيه أو بعضها، وهي لا تحتاج إلى تأمل أو إجالة لفكر المتلقي، إذ إنَّها تجري في أسلوب لا يخفى على المتلقي. أما النمط الثاني: فإنها تشبيهات بليغة أعرض الشاعر فيها عن ذكر أركان التشبيه أو ربما كانت تشبيهات ضمنية لا تعتمد على قَرْنِ طَرَفَيّ التشبيه بعضهما ببعض إلا من خلال المعنى.

---

(١) الديوان، ص٤٢.

(٢) الديوان، ص٧٧. تَبَاهَوا: المُبَاهَاةُ: المُفاخرة. وتَبَاهَوا أَي تَفَاخَرُوا.

٢- الاِسْتِعَارَةُ.

تُعَدُّ الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، ومن أكثر الأساليب تأثيرا في النفس، وإرهافا للحس، لذلك كثرت في الشعر، كما إنها وبشكل كبير تتصدر "بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملا رئيسا في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[١].

والعرب إنما استعارت المعنى لما ليس له "إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[٢].

والاستعارة في اللغة: "من قولهم، استعار المال إذا طلبه عارية"[٣]. أما في اصطلاح البلاغيين فلعل أول من عرفها وأشار إليها هو (الجاحظ) بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[٤]، وعند (ابن الأثير): "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ بسبب مشاركة بينهما مع طيّ ذكر المنقول إليه"[٥].

وللاستعارة تعريفات عدة لدى كبار رجال البلاغة العربية في عصورها المختلفة[٦]، وهي وإن اختلفت عباراتها فإنها تكاد تكون متفقة في مضمونها.

---

(١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة: الأولى، ١٩٩٧م، ص١١.

(٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي(ت٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: الرابعة، (د.ت)، ج١، ص٢٦٦.

(٣) جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، ص٢٥٨.

(٤) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر، الشهير بالجاحظ (ت٢٢٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الهلال، بيروت، (د.ط)، ١٤٢٣هـ، ج١، ص١٤٢.

(٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(ت٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي – وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج٢، ص٦٧.

(٦) للاستعارة تعريفات عدة منها:–

– فعند (ابن المعتز) هي: "استعارة الكلمة لشيء لم يُعْرَف بها من شيءٍ قد عُرِفَ بها". (انظر: كتاب البديع، عبد الله بن المعتز(ت٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشفوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص٢).

والاستعارة في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، إمّا المشبه وإمّا المشبه به، ولها قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي وهي إما لفظية أو حالية(١)، وقد جعلها (عبد القاهر الجرجاني) فرعًا للتشبيه فقال: "والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره"(٢).

وقد فضلها على التشبيه على الرغم من أهميته في البلاغة فقال: "اعلم أنّ الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول، وهي أمدّ ميدانا، وأشدّ افتتانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا. ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر "(٣).

وتأتي أهميتها عند (أسامة بن منقذ) إذ يرى أنَّها "أوكد في النفس من الحقيقة، وتفعل في النفوس مالا تفعله الحقيقة"(٤).

أمّا عند (ابن الأثير) فهي من أقسام التشبيه، إذ قال: "والتشبيه ضربان: تشبيه تام، وتشبيه محذوف؛ فالتشبيه التام: أن يذكر المشبه والمشبه به، والتشبيه المحذوف: أن يذكر المشبه به، ويسمى استعارة"(٥).

- وعند (أبي هلال العسكري) فهي: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه". (انظر: كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٢٦٨).

- وعَرَّفَها (عبد القاهر الجرجاني) بقوله: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدَع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه". (انظر: دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٦٧).

- وعرّفها (الخطيب القزويني) بقوله: "الاستعارة مجاز علاقته تشبيه معناه بما وضع له". (انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص٢١٢).

(١) علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، لبنان، (د.ط)، ١٩٨٢م، ص١٧٥.

(٢) أسرار البلاغة فى علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٩ - ٤٠.

(٤) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد بدوي، الدكتور حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ط)، (د.ت)، ص٤١.

(٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، ج٢ ، ص٥٨.

وتقوم الاستعارة عند (السكاكي) على حذف أحد طرفي التشبيه "مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"(١).

والصورة الاستعارية تكشف عن موهبة الشاعر، وسرُّ بلاغتها يكمن في ناحيتين، فمن ناحية الألفاظ وتركيبها يدل على تناسي التشبيه ويحملك عمدًا على تخيل صورة جديدة تنسيك ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي، ومن حيث الابتكار فمجال فسيح للإبداع.

فالاستعارة "ميدان فسيح من ميادين البلاغة، وهي أبلغ من التشبيه؛ لأنها تضع أمام المخاطب بدلا من المشبه صورة جديدة تملك عليه مشاعره وتذهله عما ينطوي تحتها من التشبيه، وعلى مقدار ما في تلك الصورة من الروعة وسمو الخيال تكون البلاغة في الاستعارة"(٢).

وقد استعمل الشاب الظريف الاستعارة في عرض معانيه الشعرية؛ لأن في الاستعارة مجالًا أوسع لإبداع الشاعر، ومن روائع صوره الاستعارية **(الاستعارة المكنية)**(٣)، وذلك في قوله:

وَالأَرْضُ يَضْحَكُ ثَغْرُهَا عَجَبًا إِذَا مَزَجَ الغَمَامُ تَبَسُّمًا بِبُكَاءِ(٤)

صور الشاعر الأرض بإنسان إذ جعل لها ثغرا ضاحكا، واستعارة الثغر الضاحك للأرض أعطاها ما له من الدلالة على البشر والسرور بتساقط الأمطار، كما جعل للغمام ثغرا وأعينا يبتسم ثغره مبشرا بهطول المطر وتبكي عيونه فينهمر ماؤها، وبكاء الغيم كناية عن المطر.

والاستعارة في المثالين السابقين مكنية إذ حُذف المشبه به (الإنسان) وأبقى لازما من لوازمه وهو (الضحك والبكاء) وبقي المشبه (الأرض ، والغمام)، والشاعر يرتفع بالأرض والغمام عن طريق التشخيص إلى مستوى البشر؛ ليؤكد الفكرة التي يهدف إليها، ومثل هذه الصورة الاستعارية تعمل على تقريب المعنى للنفس، وهوما يتفق وخصائص الاستعارة التي تتمثل في التشخيص والتجسيد في المعنويات، وبث الحركة والحياة والنطق في الجماد.

---

(١) مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب السكاكي، ص٣٦٩.

(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، ص٢٦٢.

(٣) **الاستعارة المكنية**: "هي التي حذف منها المستعار منه (المشبّه به) ورمز إليه بما يدلّ عليه من صفاته، ولا بدّ فيها من ذكر المستعار له (المشبّه)". علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، ص١٩٨.

(٤) الديوان، ص٣٨. الغَمَامُ: الغَيْم الأَبيض وَإِنَّمَا سُمِّيَ غَمَامًا؛ لأَنه يَغُمُّ السَّمَاءَ أَيْ: يَسْتُرُهَا.

وقد التفت العلامة (الجرجاني) إلى شيء من ذلك بقوله: "فإنك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلّا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها"(١).

ومنها قوله:

بَعَــثَ الكِتَــابَ بِرُقْعَــةٍ مُحْمَــرَّةٍ جَــاءَتْ تُهَــدِّدُنَا بِفَــرْطِ جَفَائِــهِ

فَسَــأَلْتُهَا عَنْــهُ فَقَالَــتْ إِنَّــهُ ذَبَـحَ الـوِدَادَ فَكُنْتُ بَعْضَ دِمَائِـهِ(٢)

ضَمَّنَ الشاعر بيتيه السابقين استعارة تشخيصية، والتشخيص: هو إسناد صفة ما يعقل- أي الإنسان- إلى ما لا يعقل من المحسوسات والمعنويات، بحيث تبدو وكأنَّ لها حواس الإنسان ومشاعره، أي أن تخاطب ما لا يعقل بخطاب من يعقل(٣)، وعدَّ بعض النقاد العرب (التشخيص) مقابلًا للمصطلح الأجنبي (Personification)، ومن ثمَّ عرَّفه بأنَّه: إضفاء أو خلع الصفات الإنسانية على أشياء وكائنات غير إنسانية، سواء أكانت حيَّة أم جامدة، معنوية أو غير معنوية(٤).

فالشاعر في بيتيه خلع على الرقعة صفة الإنسان الذي يهدد ويتوعد، ويُسأل ويُجيب، وعلى الوداد صفة الطائر الذي يُذبح فتجري دماؤه، فحذف المشبه به (الإنسان – الطائر) وأبقى بلازم من لوازمه.

وقوله:

أَرْضٌ مَعَ اللهِ عَيْنُ الشَّمْسِ تَحْرُسُهَا فَإِنْ تَغِبْ حَرَسَتْهَا أَعْيُنُ الشُّهُبِ(٥)

يصف الشاعر في مدحه للمدينة المنورة بأنها أرض خصها الله بحفظه ورعايته، وهي ليست بحاجة لحماية البشر إذ تتناوب على حراستها الشمس نهارا والشهب ليلا، والاستعارة في

(١) أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٤٣.

(٢) الديوان، ص٣٩.

(٣) المعجم الأدبي، د. جبور عبد النور، ص٦٧.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ص٢٣٨.

(٥) الديوان، ص٧٤.

قوله: (عَيْنُ الشَّمْسِ تَحْرُسُهَا – حَرَسَتْهَا أَعْيُنُ الشُّهُبِ)، وقد صور الشاعر الشمس والشهب بحارسين يتعاقبان لحراسة الأرض المباركة، وحذف المشبه به (الحارس) وأبقى بلازم من لوازمه (العين) على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله:

عَشِقَتْهُمُ العَلْيَاءُ إِلَّا أَنَّهَا   أَمِنَتْ جِنَايَةَ هَجْرِهِمْ وَصُدُودِ(١)

يفاخر الشاعر بممدوحيه ويصفهم بالعلياء والمجد بل إن العلياء صارت عاشقة متيمة بهم، كيف لا وقد أيقنت صدق العشق وأمنت هجرَهم وصدودهم، والاستعارة في قوله: (عَشِقَتْهُمُ العَلْيَاءُ)، فالشاعر يصور العلياء بشخص يهيم ويعشق ويأمن هجر عاشقه، وتشخيص غير العاقل يتفق وطبيعة الاستعارة "التي تلغي الحدود الواقعية بين الأشياء"(٢).

وقوله:

وَارْجِعْ إِلَى حُسْنِ الوَفَاءِ فَإِنَ قُبْـ   ـحَ الغَدْرِ حُجَّةُ سَلْوَةِ المُشْتَاقِ
وَالحُسْنُ لَيسَ بِحَافِظٍ لَكَ ذِمَّةً   إِلَّا بِحِفْظِكَ ذِمَّةَ العُشَّاقِ(٣)

يطلب الشاعر من محبوبه أن يعود إلى وفائه ويُبقي على عهده وميثاقه، ولا يغرنه حسنه ويخدعنه جماله فالحسن ليس بباق، والاستعارة في قوله: (وَالحُسْنُ لَيسَ بِحَافِظٍ لَكَ ذِمَّةً) حيث صور الشاعر الحسن بخائن ينقض العهود ويخلف المواثيق.

ومنها أيضًا قوله:

مَا بَالُ خَدّكَ جَارَ فِي تَقْسِيمِهِ   لِي نَارُهُ وَلِغَيْرِيَ التَّقْبِيلُ(٤)

صور الشاعر خد محبوبه بشخص جائر في حكمه ظالم في قسمته، فيلهب قلب شاعرنا بناره في حين خص غيره بتقبيله، والاستعارة في قوله: (مَا بَالُ خَدّكَ جَارَ فِي تَقْسِيمِهِ)، وقد

---

(١) الديوان، ص١٣٥. الجِنَايَةُ: الذَّنْبُ والجُرْم وَمَا يَفْعَلُهُ الإنسان مِمَّا يُوجِبُ عَلَيْهِ الْعِقَابَ أَو الْقِصَّاصَ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ص٣٧١.

(٣) الديوان، ص٢٣٦.

(٤) الديوان، ص٢٤٨.

حذف الشاعر المشبه به (الشخص الجائر) وأبقى بلازم من لوازمه (صفة الجور) على سبيل الاستعارة المكنية(١).

ومن صوره الاستعارية أيضا **(الاستعارة التصريحية)**(٢)، وهي أقل ورودا في شعره من الاستعارة المكنية، ومنها قوله:

أَيَــا كَعْبَــةَ الحُسْــنِ إِنِّــي جَعَلْــتُ   عَلَــى سَــلْوَةِ الحُــبِّ مِــنِّ صَــلِيبَا(٣)

يبالغ الشاعر في وصف حسن محبوبه فيضفي عليه قدسية وتشريفا بجعله كعبة للحسن يقصدها العاشقون ويحج إليها الهائمون، ويحط من كل ما يُتسلى به عن عشقه بأن جعله صليبا، والاستعارة في قوله: (كَعْبَةَ الحُسْنِ) حيث شبه المحبوب بكعبة الحسن بجامع القداسة والطهارة في كل منهما وهو أمر عقلي، وحُذف المشبه وصُرح بالمشبه به وتُنُوسي التشبيه فصار المشبه من جنس المشبه به.

وقوله:

وَمِــنْ ثُغُــورٍ دَمْعِــي الطَّلِيــقُ بِهَــا   شَــقِيقُ مَــا افْتَــرَّ مِــنْ أَقَاحِيهَــا(٤)

صور الشاعر مجرى الدمع من عينيه – هذه الفتحات الدقيقة – بالثغور، وأصل الثَّغْر والثَّغْرَة: "كُلُّ فُرْجَةٍ فِي جَبَلٍ أَو بَطْنِ وَادٍ أَو طَرِيقٍ مَسْلُوكٍ...والثَّغْرُ – كذلك –: الفَمُ وَقِيلَ: هُوَ اسْمُ الأَسنان كُلِّهَا مَا دَامَتْ فِي مَنَابِتِهَا قَبْلَ أَن تَسْقُطَ، وَقِيلَ: هِيَ الأَسنان كُلُّهَا، كُنَّ فِي مَنَابِتِهَا أَو لَمْ يَكُنَّ، وَقِيلَ: هُوَ مُقَدَّمُ الأَسنان"(٥)، والاستعارة في قوله: (وَمِنْ ثُغُورٍ) حيث شبه مجرى

---

(١) والاستعارة المكنية لها نماذج عدة في شعر الشاب الظريف، منها: (الديوان، ص٢٤٩).

مَــا بَــالُ أَلْحَاظِــكَ المَرْضَــى تُحَـارِبُنِي   كَأَنَّمَــا كُــلُّ لَحْــظٍ فَــارِسٌ بَطَــلُ

وقوله: (الديوان، ص٣٠٨).

تَتَسَــابَقُ الأَذْهَــانُ فِــي إِدْرَاكِكُــم   وَيَفُــوتُ أَسْــبَقُهَا أَقَــلَّ مَــدَاكُمُ

وقوله: (المصدر نفسه، ص٣١١).

رَشَــقَتْهُ العُيُــونُ مِــنْ أَسْــهُمِ السِّحْــ   ــرِ فَأَصْــمَتْ فُــؤَادَهُ المُسْــتَهَامَا

(٢) **الاستعارة التصريحية:** "هي ما صرّح فيها بلفظ المستعار منه (المشبّه به) وحذف المستعار له (المشبّه)". علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، ص١٩٩.

(٣) الديوان، ص٦٧.

(٤) الديوان، ص٣٤٩. الفَتَر: الضَّعْفُ، وأَفْتَرَه الدَّاءُ: أَضعفه. وإِما أَن يَكُونَ أَفْتَره بِمَعْنَى فَتَّره أَي: جَعَلَهُ فَاتِرًا، وماءٌ فاترٌ: بَيْنَ الْحَارِّ وَالْبَارِدِ.

(٥) لسان العرب، ابن منظور، ج٤، ص١٠٣.

الدمع من العيون بالثغور فحذف المشبه وصرح بالمشبه به، كما صور دموعه التي مُزجت بدمه بنبت الشقائق بجامع الاحمرار في كل منهما.

ومن جميل الاستعارة في شعره قوله:

أَخْجَلْتَ بِالثَّغْرِ ثَنَايَا الأَقَاحْ   يَا طُرَّةَ اللَيْلِ وَوَجْهَ الصَّبَاحْ[1]

وهي من الصور الاستعارية التي جمع فيها الشاعر بين الاستعارة المكنية والتصريحية، فالشاعر في صدر البيت جعل الأقحوان يخجل من ثغر محبوبه كما جعل له ثنايا، فشخصه بأن أضفى إليه صفة بشرية وهي (الخجل – الثنايا)، فحذف المشبه به (الشخص) وصرح بالمشبه (الأقاح) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي عجز البيت يصور سواد شعر محبوبه بطرة الليل ووجهه المشرق بوجه الصباح، فحذف المشبه (شعر محبوبه ووجهه) وصرح بالمشبه به (طُرَّةَ اللَيْلِ وَوَجْهَ الصَّبَاحْ) على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله:

يَا أَخَا الظَّبْيِ هَكَذَا يَحْسُنُ السَّلْـ   ـبُ إِذَا مَا ارْتَضَى بِهِ المَسْلُوبُ
وَأَخَا الغُصْنِ لَا عَرَاكَ ذُبُولٌ   وَأَخَا البَدْرِ لَا دَعَاكَ غُرُوبُ[2]

ينادي الشاعر على محبوبه الذي نقله من عالم الإنس إلى عالم الحيوان والنبات والطبيعة، فجعله أخا للظبي جمالا وضمورا ودقة، وأخا للغصن لينا ونضارة ورقة، وأخا للبدر بهاءً وإشراقًا ورفعة، وقد حذف المشبه في جميعها (المحبوب) وصرح بالمشبه به (الظبي، الغصن، البدر) على سبيل الاستعارة التصريحية، وهي وإن كانت صورة تقليدية إلا إنها تجسد صدق شعوره تجاه من يتغزل به.

---

(١) الديوان، ص١١٦.

(٢) الديوان، ص٥٠. ومثل هذه الصورة قوله: (الديوان، ص٣٧٢).

قَمَرٌ رَأَيْتُ الكَوْنَ ضَاءَ بِبِشْرِهِ   لَمَّا سَرَى حُسْنًا وَضَاعَ بِنَشْرِهِ
ظَبْيٌ وَمَا لِلظَّبْيِ لَفْتَةُ جِيدِهِ   غُصْنٌ وَمَا لِلغُصْنِ دِقَّةُ خَصْرِهِ

٣- الكِنَـايَةُ

تعد الكناية من الأساليب البلاغية المهمة التي تحتاج إلى اللمحة الذكية والغموض في المعنى، فهي تثري التعبير بدلالات وإيحاءات عميقة وتسبغ على القصيدة جمالا ومزيدا من التأثير.

والكناية في اللغة: "أَن تَتَكَلَّمَ بِشَيْءٍ وَتُرِيدَ غَيْرَهُ. وكَنَى عَنِ الأَمر بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِنَايَةً: يَعْنِي إِذا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ مِمَّا يَسْتَدِلُّ عَلَيْهِ نَحْوَ الرَّفَثِ وَالْغَائِطِ وَنَحْوِهِ"(١)، وهذه دلالة اتفقت عليها معجمات اللغة جميعها.

أما في الاصطلاح فلم تُؤَدِّ "في مفهومها الاصطلاحي معنى واحدا في مختلف العصور، ولكنها انتقلت من معنى إلى معنى، وتناولها التغيير من جيل إلى جيل"(٢).

فالكناية عند (أبي هلال العسكري): "أن يُكنَّى عن الشيء ويعرّض به ولا يصرَّح، على حسب ما عملوا باللّحن والتّورية عن الشيء"(٣).

وهي عند (الجرجاني): "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدْفُه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"(٤).

أمّا عند (القزويني) فهي: "لفظٌ أُريدَ به لازم معناه مع جواز إرادةِ معناه، كقولك: (فلانٌ طويلُ النّجادِ) أي: طويل القامة، وفلانة (نَؤُوم الضُّحَى) أي: مُرفّهة مخدومة"(٥).

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، ج١٥، ص٢٣٣.

(٢) الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، د. محمود شاكر القطان، مطابع الأهرام، مصر، (د.ط)، ١٩٩٣م، ص١٧.

(٣) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٦٨.

(٤) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٦٦.

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص٢٤١. وعَرَّفَها (السكاكي) بقوله هي: تَرْك التّصْريحِ بذكْرِ الشيءِ على ما ذُكِرَ ما يلزَمه لينتقلَ من المذْكُورِ على المَتْرُوكِ. (انظر: مفتاح العلوم ، الإمام أبو يعقوب السكاكي، ص٤٠٢). كما عرَّفها (ابنُ الأثير) بقوله: هي اللفظ الدالّ على الشيء على غير الوضع الحقيقي بوصف جامع بين الكناية والمكنى عنه، كاللمس والجماع؛ فإن الجماع اسم موضوع حقيقي واللمس كناية عنه، وبينهما الوصف الجامع، إذ الجماع لمس وزيادة، فكان دالا عليه بالوضع المجازي. (انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، ج٣، ص٥٠).

ويرى النقاد أنّ "الكناية أبلغ من التصريح"[1]، ويرجع عبد القاهر الجرجاني عُلُوّ منزلة الكناية وبلاغتها من التصريح إنَّه لا يقصد عند الكناية عن المعنى زيادته في ذاته، "فليست المزية في قولهم: (جَمُّ الرَّماد) أنه دل على قِرىً أكثر، بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وادَّعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصِحَّتها أوثق"[2].

والكناية بحسب المكنى عنه على ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة، وهي تقف إلى جانب التشبيه والاستعارة في كونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية.

ولعل أهم ما تحققه الصورة بالأسلوب الكنائي أنَّها تترك ظلالًا على أطراف المعاني حين تنتقل بمدلولات الألفاظ من وضعها اللغوي المباشر إلى غير المباشر إمّا بطريق التّلازم، أو بطريق المفهوم أو بطريق السياق، فهي أسلوب يهدف إلى توضيح معنى يتضمن قوة وبراعة من حيث الدلالة.

لقد كان شعر الشاب الظريف فضاءً واسعا للكنايات، فقد وجد فيها مجالا رحبا للتعبير عن مخيلته بأسلوب رائع – وإن كانت أقل ورودا في شعره من التشبيه والاستعارة –، ومن الكناية عن (صفة) في شعره قوله:

ومَعْشَرٍ لَمْ تَزَلْ فِي الحَرْبِ بِيضُـهُمُ … حُمْرَ الخُدُودِ وَمَا مِنْ شَأْنِهَا الخَجَلُ[3]

والكناية في قوله: (حُمْرَ الخُدُود)، فظاهر البيت أن الشاعر قصد تشبيه سيوف أنصاره وقد زُيِّنت بدماء أعدائهم بنساء حمر الخدود وليس لها ما لهن من الخجل، ولكن الشاعر قصد معنى بعيدا فقوله: (حُمْرَ الخُدُودِ) كناية عن كثرة القتل وإراقة الدماء.

وقوله:

سِـهَامٌ عَلَـى مِثْـلِ السِّـهَامِ تَبَسَّـمَتْ … سُـيُوفُهُمُ حَيْـثُ الوَجَـوهُ سَـوَاهِمُ[4]

يصف الشاعر الجنود حال انطلاقهم في الحرب بالسهام المرسلة على خيول كالسهام في انطلاقها واقتحامها صفوف الأعداء، وقد تبسمت سيوفهم مبشرة بالنصر على سبيل الاستعارة

(١) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص٧١.

(٣) الديوان، ص٢٥٠.

(٤) الديوان، ص٢٩٥.

المكنية، في حين تغيرت وجوه الأعداء وعلاها الخوف والفزع، وقوله: (الوُجُوهُ سَوَاهِمُ)، كناية عن صفة وهي تغير الوجه وعبوسه، إذ يُقال: "سَهم الوجهُ من الهمَّ سُهوما عَبَس وتغير"[١].

ومنها أيضا قوله:

غَضُّ الشَّبِيبَةِ وَالمَلَاحَةِ يُعْذَرُ الـ ـمُضْنَى بِهِ وَيُلَامُ فِيهِ اللَّائِمُ[٢]

الكناية في قول: (غَضُّ الشَّبِيبَةِ) عن صفة الشباب، وإنما كنى عنها بكلمة غض، إذ الغض من كل شيء ناضره، فالشاعر يصف محبوبه بعنفوان الشباب ونضارته؛ لذا يُعذر من يعلق به فؤاده، ويُلام من صد عنه وعاتب فيه.

ومن الكناية عن (موصوف) قوله:

يَا مَعْدِنَ الآمَالِ أَيْنَ لِعَاشِقٍ كَلِفٍ بِحُبِّكَ عَنْ جَمَالِكَ مَعْدِلُ[٣]

يصف الشاعر محبوبه بأنه أصل آماله ومنبع عشقه، فكيف يمكنه العدول عنه وقد كلف بحبه؟!، والكناية في قوله: (مَعْدِنَ الآمَال) عن موصوف وهو (محبوبه)، وإنما كنى عنه بكلمة معدن؛ إذ معدن كل شيء "أَصله ومُبتدؤه، نَحْو مَعْدن الذَّهَب وَالفِضَّة والأشياء. وَيُقَال: فلَان مَعدِن للخير وَالكَرم إِذا جُبِل عَلَيْهِمَا"[٤].

ومن جميل كناياته قوله:

لَوْ لَمْ تَكُنْ ابْنَةُ العُنْقُودِ فِي فَمِهِ مَا كَانَ فِي خَدِّهِ القَانِي أَبُو لَهَبِ[٥]

عمل الشاعر على تداخل الصور الكنائية في تغزله؛ لإبراز حُسن محبوبه وما يتمتع به من خصائص، فالبيت يقوم على كنايتين الأولى في قوله: (ابْنَةُ العُنْقُودِ) وهي كناية عن موصوف قصد به الشاعر الخمر، وهو مستمد من صفتين (ابْنَة) و (العُنْقُود) إذ لا يُمكن للخمر أن تُفهم من أي من الصفتين على حدة بل بهما معا، والثانية في قوله: (أَبُو لَهَبِ) وهي

---

(١) كتاب الأفعال، أبو القاسم، ابن القَطَّاع الصقلي(ت٥١٥هـ)، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة: الأولى، ١٩٨٣م، ج٢، ص١٣١.

(٢) الديوان، ص٢٨٩. الغَضُّ: الطَّرِيُّ الَّذِي لَمْ يَتَغَيَّرْ. وغَضُّ الشَّبِيبَةِ: ناضر الشباب، وَكُلُّ ناضِر غَضٌّ نَحْوَ الشَّبابِّ وَغَيْرِه.

(٣) الديوان، ص٢٥٤.

(٤) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، ج٢ ، ص١٢٩.

(٥) الديوان، ص٩٢.

كناية عن النار وقصد بها الشاعر حمرة خد محبوبه، وخُصَّ الخد بذلك؛ لأنها فيه دون غيره دليل على النضارة والحيوية والرقة.

هكذا وظَّفَ شاعِرُنا الكنايةَ بدلالاتها المختلفة كوسيلةٍ فنيةٍ من وسائل التأثير والإقناع، واستطاع من خلالها معالجةَ كثير من جوانب التعبير غير المباشر عن الوجدان الإنساني والعرف الاجتماعي السائدِ في زمانه، بما يؤكّد صفاءَ قريحتِهِ وتَمَكُّنَ طَبْعِه[١].

---

(١) بعض صور الكناية في شعر الشاب الظريف التي سبق وأشارنا إلى بعضها، منها قوله: (الديوان، ص٤٦).

يَــــا ضَــــاحِكًا وَالحَيَـــاةُ عَابِسَـــةٌ   وَثَابِتًـــــا وَالجِبَـــــالُ تَضْـــــطَرِبُ

وقوله: (الديوان، ص٢٨٧).

رَعَـــــى اللهُ لَيْلَـــــةَ زَارَ الحَبِيـــــبُ   وَغَـــابَ الرَّقِيـــبُ إِلَـــى حَيـــثُ أَلْ

وقوله: (الديوان، ص٣٣٤).

أَلِيَّـــــةُ بِـــــرٍّ قَشِـــــيبِ العُلَـــــى   رَحِيـــبِ الفِنَـــاءِ خَصِـــيبِ المَجَـــانِي

وقوله: (الديوان، ص١٤٥).

نَـــــووُهُ بِـــــالطَّرْفِ وَالنَّـــــا   رُ بِقَلْبِـــــي لَـــــيْسَ تَخْمَـــــدْ

المَطْلَبُ الثَّانِي: الصُّورَةُ الحِسِّيَّةُ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيفِ

الصّورة الحسّيّة: وهي التي تقوم على إدراك صور الأشياء –سواء كانت ملموسة أو وجدانية– من خلال إحدى الحواس.

وللصورة الحسية دور بارز لا يمكن التغاضي عنه في العمل الشعري فهي تجعل نفاذ الأفكار، والمعاني إلى ذهن المتلقي أكثر سهولة، فضلا عن أنها أقوى وأعمق في الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور الذهنية العقلية حتى عدّها البعض السمة الغالبة على القصيدة في الشعر، ومن أجل هذا فقد استطاع الشعر أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد ، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرةً على نقل الإحساس(١).

وكما هو معلوم لدى النقاد أن الشعر "لا يقدم إلينا صورا طبق الأصل كما هو الحال في التصوير مثلا .... فالصور الموحى بها عند القراء تختلف من قارئ إلى آخر، لأنها لا تنقل الأشياء نقلا حرفيا طبق الأصل وإنما هي إيحاءات تتأثر بها مخيلتنا، وبتحليل الشعر يتبين أن جزءا من حيويته مرده إلى تلك الصور الحسية الموحية"(٢).

والشاعر إذا أراد أن يوصل أحاسيسه الداخلية الذاتية، يلجأ إلى تصوير تلك الأحاسيس بكلماته الشعرية التي يختارها، محاولا من خلالها تكوين صورة واقعية ذهنية مستمدة من حواسه الخمس، فالصورة الشعرية حسية بطبيعتها "مستمدة من البيئة لمحاولة الشاعر استدعاء الحواس لاستيعاب الصورة التي تتفاعل معها نسب تلك الحواس"(٣).

وللصورة الحسية أنماط متعددة، فهناك النمط البَصَرِيّ، والسَّمْعِيّ، والذَّوْقِيّ، والشَّمّيّ، واللَّمْسِيّ، والعُضْوِيّ، والحَرَكِيّ، بل إن كل واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة، والفيصل في هذا التصنيف هو الغرض الأظهر في الصورة(٤).

وتعد حاسَّتَا البصر والسمع أكثر الحواس تعاملا مع الواقع، فالشاعر العربي يحاول تهيئة المتلقي لأن يبصر الشيء الموصوف ويسمعه، وكان هَمُّهُ الأوّل والأخير أن ينقل ما يعتمل

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، د. ناهد الشعراوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، ٢٠١٥م، ص٢٧١ – ٢٧٤.

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة ، الطبعة: الثالثة، ١٩٧٤م، ص٣٥٩ – ٣٦٠.

(٣) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، ص٧.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، ص٣١٠.

بنفسه وخاطره نقلا دقيقا إلى غيره بحيث يتأكد أن غيره قد أصبح على دراية بتجاربه، وكأنه يرى ويسمع ويحس كما رأى الشاعر وسمع وأحس[١].

وباستعراض الصور الحسية في شعر الشاب الظريف، ظهر أن شعره قد حفل بأنماط مختلفة للصور الحسية، وأن الصورة التي تعتمد على حاستي البصر والسمع تغطي أكبر مساحة من صور شعره، ويمكن إيضاح ذلك فيما يأتي:

١- الصُّورَةُ البَصَرِيَّة

والصورة البصريَّة تعني: "التشكيل الفني الذي يُظهر الهيئات في المقام الأول، فيُظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكل ما يُدرك بحاسة البصر"[٢].

والبصر أدق الحواس حساسية بالواقع المحيط وهو أسبق الحواس إلى إدراك الواقع، لذلك يعد من أهم وسائل الحس عند الإنسان عامة والشعراء بخاصّة، وهذا ما يتفق ونظرة أرسطو التي ترتب الحواس ترتيبا طبقيا، ينتهي إلى أن حاسة البصر أشرف الحواس[٣].

ويقول ابن طباطبا مؤكدا ذلك: "واعْلَمْ أنَّ العَرَب أودَعَتْ أشعَارَهَا من الأوصَافِ والتَّشْبيهاتِ والحِكَمِ مَا أحاطَتْ بِهِ مَعْرفتها، وَأدْرَكَهُ عِيانُها، ومَرَّتْ بِهِ تَجَارِبُها، وهم أهْلُ وَبَرٍ، صُحُونهم البَوَادي وسُقوفهم السَّماءُ فليسَتْ تَعْدُو أَوْصَافُهُم مَا رَأَوْهُ منهُمَا وَفيهِمَا..... فَضَمَّنَتْ أشعَارَها من التَّشْبيهاتِ مَا أدركَهُ من ذَلِك عِيَانُهَا وحِسُّها إِلَى مَا فِي طَبَائعها وأنْفُسِها من مَحْمود الأخْلاق ومَذْمومِها فِي رَخَائها وشِدَّتها، ورِضَاها وغَضَبها، وفَرَحِها وغَمِّها، وأمِنْها وخَوفِها، وصِحَّتها وسَقمِهَا...."[٤].

فتأتي العين منفذًا للشاعر للتعبير عما بداخله من مشاعر وأحاسيس، فيرسم الصور كما تراها عيناه، وتحتل الصورة البصرية بنوعيها: (اللونية والحركية) مكانة مهمة في شعر الشاب الظريف، إذ استوعبت رصده للمظاهر المختلفة ونقلها بصدق وأمانة تلامس الواقع وتتماشى معه، ويمكن إيضاح ذلك من خلال ما يأتي:

---

(١) الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد إسماعيل شلبي، ص٨٩.

(٢) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٢٠٣.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، ص٣١١.

(٤) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص١٦ – ١٧.

أ- الصُّورَةُ اللَّوْنِيَّة

والصورة اللَّوْنِيَّة: "كل صورة غلب اللون على جزئياتها فكان هو المراد منها"(١)، وللألوان دورها المؤثر في الشعر منذ بداياته؛ إذ هي أهم ما يستثير البصر ويجذبه.

ومن مظاهر الواقعية أن يهتم الشعراء بالألوان عند حديثهم عن المظاهر الطبيعية، رغبة منهم في ابتغاء الدقة في التصوير بما يعطون من ألوان الأشياء، فمما "يزيد جمال الصورة، إبداع الشاعر في حرصه على تلوين الصورة بالألوان التي تنطبق عليها انطباقا، فيجعلها زاهية تُقَرِّب الحقيقة، حتى تصبح الصورة والحقيقة كأنهما وحدة"(٢).

واشتمل شعر الشاب الظريف على كثير من الألوان كالأحمر والأسود والأبيض والأخضر والأصفر، وكان (الأحمر) أكثرها ورودا في شعره وهو ما يتناسب وطبيعة الشاعر الثائرة شوقا الهائمة عشقا، فاللون الأحمر لون الدم والنار والروح والإشراق والشهوة والقلب والجمال والشباب(٣)، ومنه قوله:

وَافَى بِأَحْمَرَ كَالشَّقِيقِ وَقَدْ غَدَا ... يَهْتَزُّ فِيهِ بِقَامَةٍ هَيْفَاءِ
فَعَجِبْتُ مِنْهُ وَقَدْ غَدَا فِي حُلَّةٍ ... حَمْرَاءَ إِذْ مَا زَالَ فِي سَوْدَائِي(٤)

يصور الشاعر محبوبه وقد لبس حلة حمراء كنبت الشقائق محمر الزهر، وسار يهتز بقامته الدقيقة حتى سكن سوداء قلبه المتوهج بحبه، وقد لجأ الشاعر إلى ضرورة شعرية فصرف (هيفاء) جرا بالكسر.

ومن دلالته على نار الشوق ودماء أرباب العشق قوله:

عَابُوا عَلَى المَحْبُوبِ حُمْرَةَ شَعْرِهِ ... وَأَظُنُّهُمْ بِدَلِيلِهِ لَمْ يَشْعُرُوا
لَا تُنْكِرُوا مَا احْمَرَّ مِنْهُ فَإِنَّهُ ... بِدِمَاءِ أَرْبَابِ الغَرَامِ مُضَفَّرُ(٥)

---

(١) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٢١٦.

(٢) الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، ص٣٢٧.

(٣) الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠١٣م ، ص٧٣ – ٧٧.

(٤) الديوان، ص٣٥. وافَى فُلَانٌ: أَتَى. وأُوفِي: أُشْرِفُ وَآتِي. الشَّقِيقُ: نَبْتٌ، وَاحِدَتُه شَقيقةٌ، سُمِّيَتْ بِذَلِكَ لِحُمْرَتِهَاعَلَى التَّشْبِيهِ بشَقِيقةِ البَرْق. الحُلَّةُ والحُلَل: بُرود اليمن ولا تسمى حُلَّة حَتَّى تَكُونَ ثَوْبَيْنِ، وَقِيلَ ثَوْبَيْنِ مِنْ جِنْسٍ وَاحِدٍ. سَوِدَاءُ الْقَلْبِ وسَوادِيُّه وأَسْوَده وسَوْداؤُه: حَبَّتُه، وَقِيلَ: دَمُهُ. وإِذا صَغَّروه رَدُّوهُ إِلى سُوَيْداء.

(٥) الديوان، ص١٥٦. مُضَفَّرُ: الضَّفْرُ: نَسْجُ الشَّعْرِ وغيرِهِ عَرِيضا، وَقَدْ ضَفَر الشَّعْرَ ونحوَه يَضْفِرُه ضَفْرا: نسجَ بعضَه عَلَى بَعْضٍ. والضَّفْرُ: الفَتْل.

أراد الشاعر أن يرد على من عاب احمرار شعر محبوبه مؤكدا أن هذه الحمرة إنما هي من دماء مغرميه، وهي صورة لونية اعتمد فيها اللون الأحمر لدلالته المناسبة لحالته الشعورية.

ومن استعماله للدلالة على الإشراق والنضارة والخجل قوله:

فَــأَوَّلُ مَــا تَلْقَــاهُ يَحْمَــرُّ وَجْهُــهُ   كَذَاكَ تَكُونُ الشَّمْسُ أَوَّلَ مَا تَبْدُو[١]

ومن استعماله اللون الأحمر ومدلولاته قوله:

بِوَجْنَتَيْــكَ التِــي خَضَّــبْتَهَا بِــدَمِي   وَأَشْـرَقَتْ بِـاحْمِرَارٍ مِـنْ دَمِ المُهَـجِ[٢]

فقد ذكر الشاعر اللون الأحمر صراحة وما يدل عليه كـ(الوجنة – الخضاب – الدم – الإشراق) فوجنة محبوبه إنما احمرت لأنها مخضبة بدمائه، مشرقة بدماء قلوب العاشقين.

كما استعمل اللون (الأسود)، وهو لون يدل على الظلام، والموت والعقوبة والإدانة، والزهد، والفقر والمرض والعذاب[٣]، ومنه قوله:

وَسَـوَادُ عَيْشِـي لَـمْ يَـدَعْ لِـي لَـذَّةً   افْتَضُّــــهَا بِاللِّمَّــــةِ السَّــــوْدَاءِ[٤]

استخدم الشاعر اللون الأسود ليعبر عن فقره وضيق عيشه، مبينا أن كدر العيش حرمه التلذذ بشبابه، وقد أحسن الشاعر اختيار اللون الأسود لإبراز صورته وجعلها ألصق بذهن المتلقي. ومثله قوله معاتبا محبوبه بالهجر والنفور ومخالفة العهد:

وَقَـــدْ سَــــوَّدْتَ حَظِّــــي مِنْــــ   ـــكَ يَــا أَبْهَــى الــوَرَى غُــرَّهْ[٥]

ويشبه قامة محبوبه في لينها واستوائها بالقناة مستخدما مرادف اللون الأسود فيقول:

وَافَـــى الحَبِيـــبُ بِطَلْعَـــةٍ غَـــرَّاءَ   مِـنْ فَـوْقِ قَامَـةِ صُـعْدَةٍ سَـمْرَاءِ[٦]

وجَمْع الشاعر بين المتضادات أبرز المعنى وزاده وضوحا، وقد لجأ الشاعر إلى ضرورة شعرية فصرف (سمراء) جرا بالكسر.

---

(١) الديوان، ص١٢٢.

(٢) الديوان، ص١٠٩. الخِضابُ: مَا يُخْضَبُ بِهِ مِن حِنَّاءٍ، وكَتَمٍ وَنَحْوِهِ. وخَضَّبَه: غيَّر لوْنَه بحُمْرَةٍ، أَو صُفْرَةٍ، أَو غيرِهما.

(٣) الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، كلود عبيد، ص٦٣ – ٧٠.

(٤) الديوان، ص٣٤. افتض: فض الشَّيْء فضا فرقه، واللؤلؤة وَنَحْوهَا خرقها. وَيُقَال فض الْأَمر قطعه. اللمة: شعر الرَّأْس المجاوز شحمة الْأُذن (ج) لمَم ولمام.

(٥) الديوان، ص١٦٢. الغُرَّة: من كل شَيْء أَوله وأكرمه وَبَيَاض فِي جبهة الْفرس، وَمن الْقَوْم شريفهم وسيدهم.

(٦) الديوان، ص٣٣.

كما استعمل اللون (الأبيض)، فيما يدل على الخير والبركة وذلك في قوله:

والأرْضُ قَدْ بُسِطَتْ لِحُسْنِ صَنِيعِهِ   بِالثَّلْجِ فِي الأَرْضِ اليَدُ البَيْضَاءُ(١)

وباستخدام اللون الأبيض الذي هو لون الصفاء والنقاء – والثلج كبعض صوره – منح النص صورة مشرقة حتى يخيل للقارئ أن الأرض سماء زاهية.

كذلك استعمله للدلالة على الحدة والصرامة فقال:

وَلِي جَلَدٌ عِنْدَ بِيضِ الظُّبَى   وَبِالأَعْيُنِ النُّجْلِ مَا لِي قِبَلْ(٢)

فالشاعر يؤكد صبره وتحمله أمام السيوف المواضي، وضعفه أمام الحسناوات ذوات الأعين النجل، ووصف السيوف بالبياض إشارة إلى حدتها ومضائها.

واستعمل اللون (الأخضر) فقال:

إِذْ كُلُّ نَافِرَةٍ فِي الحَبِّ آنِسَةٌ   وَكُلُّ مَائِسَةٍ فِي الحَيِّ خَضْرَاءُ(٣)

استعمل الشاعر اللون الأخضر فيما يدل على الخصب والحياة، وكان موفقا في اختياره إذ شبه الحسان في تمايلها وتبخترها بالغصن الأخضر المياس وهذا يدل على النضارة والحيوية والنشاط.

كما استعمل اللون (الأصفر) في تصوير الخمر فقال:

قُلْتُ وَقَدْ أَقْبَلَ يَسْعَى بِهَا   صَفْرَاءَ تَحْكِي فِعْلَ عَيْنَيْه(٤)

وقد يجمع الشاعر بين أكثر من لون كوسيلة لإبراز الصورة وتقريبها، كالجمع بين (الأبيض والأصفر) في قوله:

وَعَرَائِسُ الأَشْجَارِ تُجْلَى فِي حُلىً   صِيغَتْ مِنَ البَيْضَاءِ وَالصَّفْرَاءِ(٥)

والجمع بين (الأسود والأبيض والأحمر) في قوله:

بِالطُّرَّةِ السَّوْدَاءِ فَوْقَ الغُرَّةِ الـ   ـبَيْضَاءِ فَوْقَ الوَجْنَةِ الحَمْرَاءِ(٦)

---

(١) الديوان، ص٣٢.

(٢) الديوان، ص٢٨٣. النُّجْلُ: الوَاسِعَةُ، وَعَيْنٌ نَجْلَاء أَي: وَاسِعَةٌ.

(٣) الديوان، ص٢٩.

(٤) الديوان، ص٣٥١.

(٥) الديوان، ص٣٨.

(٦) الديوان، ص٣٨.

والجمع بين (الأصفر والأخضر والأحمر والأسود) في قوله:

مَـا لِلْحَشِيشَـةِ فَضْـلٌ عِنْـدَ آكِلِهَـا   لَكِنَّـهُ غَيْـرُ مَصْـرُوفٍ إِلَـى رَشَـدِهْ

صَفْرَاءُ فِي وَجْهِهِ خَضْرَاءُ فِي فَمِهِ   حَمْرَاءُ فِي عَيْنِهِ سَوْدَاءُ فِي كَبِدِهْ(١)

يصور الشاعر خطورة هذا النبات المخدر وما يحدثه في عقل متعاطيه وجسمه، فهذا المخدر عندما يُتعاطى يصفر وجه متعاطيه ويخضر فمه لتناوله أخضر، وتحمر عينيه لتأثيره، ويتلف كبده بأن يحوله من الحمرة إلى السواد، إضافة إلى أنه يخل عقله ويفقده رشده وصوابه.

وقد نقل الشاعر صورة واقعية حتى لكأنها حاضرة أمام ناظرَي القارئ، وزادها واقعية إعطاء كل عنصر لونه المناسب الذي لا يمكن لغيره أن ينازعه فيه.

والجمع بين (الأبيض والأخضر والأحمر والأسود) في قوله:

بَيْضَـاءُ رَوضُ الحُسْنِ فِيهَا أَخْضَرٌ   وَمَـدَامِعِي حُمْـرٌ وَعَيْشِـيَ أَسْـوَدُ(٢)

وهنا تبرز القيمة الدلالية للون؛ إذ وضع الشاعر كل لون مع ما يقابله، فمحبوبته حسناء بيضاء وحسنها أخضر ناضر، إلا إنها دائمة النفور ولا يقوى على هجرها ولا يصبر على صدها، فهو دائم البكاء حتى احمرت عيناه واسود عيشه.

إنَّ الشاعر جعل للألوان تأثيرا قويا يطغي على ما سواه من المؤثرات الأخرى؛ لأن اللون يُعَدّ مُمثّلا لمركزية الصورة مما استثار خيال الشاعر.

---

(١) الديوان، ص١٤٤ – ١٤٥.

(٢) الديوان، ص٣٦٣.

ب- الصُّورَةُ الحَرَكِيَّةُ

الصورة الحركية هي: "كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتركيبها"(١)، فهي جزء من الصورة البصرية ولكنها تعتمد الحركة في وصف الأشياء.

والصورة الحركية أبرز سمة للصورة البصرية؛ إذ التصوير "لون وشكل ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه؛ لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه"(٢).

والشعراء لم يتركوا شيئا إلا وصفوه تقريبا، وقرنوه بما يماثله أو يشبهه من واقعهم الحسي، فصوروا –على سبيل المثال– من الإبل: فزعها، ومطاردتها الحصى، ونشاطها عند الزجر، وصوروا من الخَيْلِ: عَدْوَهَا والصَّيْدَ بها، أما المرأة فقد شبهوها بالغزالة في خفتها ورشاقتها وجمال لفتتها، ومثل هذه الصورة الحركية لابد منها للصورة الفنية لإبقائها حية(٣).

وقد استطاع الشاب الظريف أن يرسم صورا فنية مفعمة بالحركة الدائبة، ومن ذلك وصفه لممدوحه وقد قهر أعداءه وتغلب عليهم بقوله:

إِذَا بَعُدوا وَافُوكَ أَسْرَى وَإِنْ دَنَوا ... لِغَزْوِكَ وَافَتْهُمْ قَنًا وَصَوارِمُ

وَلا غائِبٌ إِلّا أَتَى وَهْوَ تَائِبٌ ... وَلا قَادِمٌ إِلّا أَتَى وَهْوَ نَادِمُ(٤)

عمد الشاعر إلى الصورة الحركية لإبراز أهم سمات ممدوحه وهي القدرة على الظفر والصد بما له من اليد الطولى في القدرة على النيل من الأعداء وإن بعدوا عنه، وما له من الجلادة والدهاء في صد بل ودحر من اقترب منه، فما بعد من أعاديه يأتيه تائبا معلنا خضوعه واستسلامه، ومن غره هواه بمحاربته أتاه نادما بما اقترفت يداه.

ولم يكتف الشاعر بالصورة الحركية لإبراز سمات ممدوحه، بل عمد إلى العناصر البديعة؛ لتقريب المعنى وإيضاحه كالتضاد بين قوله:(بَعُدوا – دَنَوا)، والترادف بين قوله:(تَائِبٌ – نَادِمُ)، والجناس بين قوله:(غائِبٌ – تَائِبٌ)، (قَادِمٌ – نَادِمُ).

---

(١) الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، ص٢٠٤.

(٢) ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، لبنان، (د.ط)، ١٩٨٢م، ص٢٥٨.

(٣) الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد إسماعيل شلبي، ص٩٣ – ٩٤.

(٤) الديوان، ص٢٩٣.

وقال أيضا مادحا القاضي (محيي الدين بن النحاس):

قِـفْ بالرّكائِــبِ أو سُــقْها بِتَرْتِيــبِ … عَســى تَسـير إلـى الحـيّ الأعاريـبِ

وَاسْـأَلْ نَسـيما ثَنَـتْ أَعْطَافَنَـا سَـحَرًا … مِنْ أَيْنَ جاءَتْ ففِيها نَفْحَةُ الطِّيبِ(١)

وفي صورة حركية أخرى يصف الشاب الظريف حسناوات من النساء نزلن بين بان الحمى والمصلى فيقول:

بـينَ بـان الحِمَـى وبـانِ المُصـلَّى … فاتنـــاتٌ مِـــنَ الظِّبـــاءِ الجـــوازي

كـــلُّ هيفـــاءَ رِدفُهـــا فـــي ارتجـــاجٍ … حِينَ تَمْشِي وَعِطْفُها في اهْتِزَازِ(٢)

استطاع الشاعر من خلال فاعلية الصورة الحركية أن يصور حركة النساء أثناء سيرهن وقد ارتجت أردافهن واهتزت أعطافهن مما يزيدهن خيلاء وجمالا وجذبا لأنظار الرجال، وقد أكثر الشعراء من نعت المرأة في مشيتها إذ وصفوا أردافهن حال ارتجاجها بالرمال التي تنهال ولا تنهال، ومثل هذا الوصف قول الأعشى:

رَوَادِفُـــهُ تَثْنِـــي الـــرِّدَاءَ تَسَـــانَدَتْ … إلَـى مِثْـلِ دِعْـصِ الرَّمْلَـةِ المُتَهَيِّـلِ

نِيَافٌ كَغُصْنِ البَانِ تَرْتَجُّ إنْ مَشَتْ … دَبِيبَ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلِ(٣)

ويصور الشاب الظريف محبوبه وقد تمايلت أعطافه مشبها إياها ببانة تداعبها الرياح وهي مع لينها وتثنيها تشبه الرماح دقة واستواءً فيقول:

يَـــا بَانَـــةً مَالَـــتْ بِأَعْطَافِـــهِ … هَـا قَدْ عَرَفْنَـا مِنْـكِ هَزَّ الرِّمَـاحْ(٤)

وهو وصف ألفه السابقون من الشعراء، ومن أجود ما قيل في ذلك قول تميم بن مقبل يصف سير النساء وحسن قدودهن:

يَهْـزُزْنَ لِلْمَشْـيِ أَوْصَـالًا مُنَعَّمَـةً … هَزَّ الجَنُـوبِ ضُحَىً عِيْدَانَ يَبْرِيْنَـا

أَوْ كَــــاهْتِزَازِ رُدَيْنِــــيٍّ تَدَاوَلَــــهُ … أَيْـدِيْ التِّجَـارِ فَـزَادُوا مَتْنَـهُ لِيْنَـا(١)

---

(١) الديوان، ص٨٠.

(٢) الديوان، ص١٨٣. الجَوَازِي:(ج) جَوْزَاء، وُشَاةٌ جَوْزاءُ ومُجَوّزة: سَوْدَاءُ الْجَسَدِ وَقَدْ ضُرب وسطُها بِبَيَاضٍ مِنْ أَعلاها إِلى أَسفلها.

(٣) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق: د. محمد حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٣٥٣. الـرَّوَادِف: جمـع رادفـة وهـي طرائـق الشـحم. تَسَـانَدَتْ: اعْتَمَـدَتْ. دِعْـص: القطعـة المسـتديرة المجتمعة من الرمل. المُتَهَيِّل: الذي ينهال ولا يتماسك. نِيَاف: طويلة. المَنْهَل: مورد الماء.

(٤) الديوان، ص١١٦.

ومن الصور الحركية التي تعكس الطبيعة الخاصة لحياة الشاب الظريف القائمة على العبث واللهو والمجون المتنقلة بين الحانات الثائرة بعشق الحسان والغلمان قوله:

نَــاوِلِينِي الكَــأْسَ فِــي الصُّــبَحِ ... ثُــمَّ غَنِّــي لِــي عَلَــى قَــدَحِي
وَأَدِيــرِي شَــمْسَ وَجْهَــكِ لِــي ... فَضِــيَاءُ الشَّــمْسِ لَــمْ يَلُــحِ
وَاشْــغِلِي كَفَّيْــكِ فِــي وَتَــرِ ... لا تَمُــدِّيهَا إِلَــى السُّــبَحِ
وَإِذَا أَطْرَبْتِنِــي وبَــدَا ... بِانْتِشَــائِي حَــالَ مُفْتَضَــحِ
عَــانِقِينِي باليَــدَينِ كَمَــا ... يَفْعَــلُ الأَحْبَــابُ مِــنْ فَــرَحِ
وَإِذَا عَانَقْــتُ مِــنْ طَــرِبٍ ... غُصْــنَ قَــدٍّ مِنْــكِ مُتَّشِــحِ
فَضَــعِي أَزْرَارَ أَطْوَاقَــكِ عَــنْ ... صَــدْرِكِ الفتَّــانِ بــالمُلَحِ
وَإِذَا مَــا الأَمْــرُ كَــانَ كَــذَا ... فَــانْزِعِي السُّــرْوَالَ واطَّرِحِــي
وَخُــذِي ذا... أَجْمَعَــهُ ... واطْلُبِــي مَــا شِــئْتِ واقْتَرِحِــي
ثُــمَّ رُوحِــي بالأَمَــانِ فَمِثْــ ... ــلِي بِسِــرٍّ قَــطُّ لَــمْ يَــبُحِ[٢]

تمثل الأبيات السابقة لوحة فنية مفعمة بالحركة إلى جانب كونها مشحونة بالانتشاء والمرح، فقد عمد فهيا الشاعر إلى الأساليب الطلبية – خاصة الأمر – التي تستلزم استجابة من المحبوب نزولا على رغبة المحب، فالشاعر يطلب من محبوبته التي يحجب ضياؤها ضياء الشمس أن تناوله الكأس والغناء له بهمس الأوتار بأناملها التي اعتادت التسبيح، ثم يطلب منها بعد طربه وانتشائه أن تخلع أطواقها عن صدرها مسترسلا في حديثه عن ليلته التي أمضاها مع محبوبته.

من خلال ما سبق وغيره يمكن القول بأن الشاب الظريف قد استطاع أن يبرز الصورة الفنية معتمدا على العناصر المتحركة التي يلتقطها البصر، والتي تؤدي في النهاية إلى إدراك ما يهدف الشاعر إيصاله للمتلقي، كما إنّ استخدامه للصورة الحركية دليل على القدرة الخيالية لديه، التي تمنح شعره مساحة عريضة من الإبداع والتجديد.

---

(١) ديوان ابن مقبل، د. عزة حسن، دار الشرق العربي، لبنان، (د.ط)،١٩٩٥ م، ص٢٣٢. العيدان: النخل الطوال. بيرين: رمل معرف في ديار بني سعد من تميم.
(٢) الديوان، ص١١٥.

٢- الصُّورَةُ السَّمْعِيَّة

وهي: "التي تقوم على توظيف ما يتعلَّقُ بحاسة السَّمْعِ، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي؛ لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه"(١).

والصورة السمعية تظهر نمطًا مهمًّا من أنماط الصورة، فحاسة السمع هي عماد كل نمو عقلي، وأساس كل ثقافة ذهنية، ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن السمع أقوى من الحواس الأخرى وأعم نفعا للإنسان من النظر إذا ما قورن به، فالنبوغ كثير الاحتمال بين العمي، في حين أنه نادر بين الصم وإن كانوا مبصرين(٢).

وهذا ما أكده الدكتور شوقي ضيف بقوله: "الشعر فن سمعي، وليس فنا بصريًّا"(٣)، وعليه فلم يترك الشعراء لم يتركوا صوتا وقع في آذانهم إلا صوروه، وقد استعمل الشاب الظريف العديد من الصور السمعية في شعره، منها قوله:

أَرَاكُ الحِمَى لما شَدتْهُ السَّواجِعُ ... تَثَنَّى كَما هَبَّتْ عليه الزَّعازِعُ

فأَطْرَبَهُ مِنْ شَدْوِهَا لَحْنُ ساجِعٍ ... ينوحُ على أحبابِهِ فهوَ سَاجِعُ(٤)

يصور الشاعر شجر الأراك بذلك الشخص الذي يطرب لذكر أحبابه ويأن لفراقهم، بل إنه ليتثنى حنينا إليهم وقد دفعه إلى تذكره وحنينه شدو الحمائم التي ناحت فوقه، وقد استعمل الشاعر مفردات للدلالة على الصوت الذي يبعث بالحنين والانتشاء كـ(شَدتْهُ السَّواجِعُ – فأَطْرَبَهُ مِنْ شَدْوِهَا – لَحْنُ ساجِعٍ – ينوحُ على أحبابِهِ).

وفي مثل هذه الصورة أحسن الشاعر اختيار لفظة (سَوَاجِع) للتعبير عن أنينه واشتياقه إذ السجع هو الحنين المتشابه، "وسَجْعُ الحمامةِ: مُوَالَاةُ صَوْتِهَا عَلَى طَرِيقٍ وَاحِدٍ، تَقُولُ العَرَبُ: سجَعَت الحَمَامَةُ إذا دَعَتْ وطَرَّبَتْ فِي صَوْتِهَا"(٥).

---

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، ص٢١.

(٢) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص١٤ – ص١٥.

(٣) تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: الرابعة والعشرون، ٢٠٠٣م، ص١٤٠.

(٤) الديوان، ص٢٠٢.

(٥) لسان العرب، ابن منظور، ج٨، ص١٥٠.

وقال مادحا الملك المنصور (محمد بن عثمان الأيوبي):

وَإِذا تَرَنَّمَـــتِ الـــرُّواةُ بِمَدْحِـــهِ وَثَنائِـــهِ اهْتَــزَّتْ مَعَــاطِفُ جُــودِهِ

لأَبِـــي المَعَـــالِي رَاحَـــةٌ وَكَّافَـــةٌ كَالغَيْــثِ يَــوْمَ بِرُوقِــهِ وَرُعُــودِهِ(١)

يصور الشاعر كرم ممدوحه حين تتغنى الرواة بمدحة بغيث منهمر في يوم كثر برقه ورعده، بل إنه ليبالغ في كثرة عطائه بجمع ألفاظ (بِرُوقِهِ وَرُعُودِهِ)، ولتقريب الصورة؛ يعمد الشاعر إلى عنصرَي الحركة والصوت فيستعمل ألفاظا كـ(اهْتَزَّتْ مَعَاطِفُ جُودِهِ)، و(تَرَنَّمَتِ – رُعُودِهِ)، والرعد هو: "الصَّوْتُ الَّذِي يُسْمَعُ مِنْ السَّحَابِ، قَالَ الزَّجَّاجُ: جَاءَ فِي التَّفْسِيرِ أَنه مَلَكٌ يَزْجُرُ السَّحَابَ؛ قَالَ: وَجَائِزٌ أَن يَكُونَ صَوْتُ الرَّعْدِ تَسْبِيحُهُ لأَن صَوْتَ الرَّعْدِ مِنْ عَظِيمِ الأَشياء. وَقَالَ ابْنُ عَبَّاسٍ: الرَّعْدُ مَلَكٌ يَسُوقُ السَّحَابَ كَمَا يَسُوقُ الحَادِي الإِبل بحُدائه"(٢).

وفي مدحه أيضا يقول:

وَالشِّـعْرُ أَنْـتَ أَحَـقُّ مَـنْ يَهْتَـزُّ عِنْـ ـدَ سَـمَاعِهِ وَيَمِيـلُ عِنْـدَ نَشِـيدِهِ(٣)

ويمتدح النبي(ﷺ) مظهرا جملة من معجزاته ودلائل نبوته كمحاورته(ﷺ) الظبي فيقول:

أَغَــاثَ بِرُحْمَــاهُ الغَزَالَــةَ إِذْ شَــكَتْ وَكَانَ لَهَا فِي ذَاكَ غَوْثٌ وَمَخْلَصُ(٤)

وفي قوله هذا إشارة إلى الحديث الذي أورده البيهقي إذ قال: "أَنْبَأَنِي أَبُو عَبْدِ اللهِ الْحَافِظُ – إِجَازَةً –، أَخْبَرَنَا أَبُو جَعْفَرٍ مُحَمَّدُ بْنُ عَلِيِّ بْنِ دُحَيْمٍ الشَّيْبَانِيُّ، حَدَّثَنَا أَحْمَدُ بْنُ حَازِمِ بْنِ أَبِي غَرَزَةَ الْغِفَارِيُّ، حَدَّثَنَا عَلِيُّ بْنُ قَادِمٍ، حَدَّثَنَا أَبُو الْعَلَاءِ: خَالِدُ بْنُ طَهْمَانَ، عَنْ عَطِيَّةَ، عَنْ أَبِي سَعِيدٍ، قَالَ: مَرَّ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بِظَبْيَةٍ مَرْبُوطَةٍ إِلَى خِبَاءٍ، فَقَالَتْ: يَا رَسُولَ اللهِ! حُلَّنِي حَتَّى أَذْهَبَ فَأُرْضِعَ خِشْفِي، ثُمَّ أَرْجِعَ فَتَرْبِطَنِي، فَقَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عليه وَسَلَّمَ: «صَيْدُ قَوْمٍ وَرَبِيطَةُ قَوْمٍ»، قَالَ: فَأَخَذَ عَلَيْهَا فَحَلَفَتْ لَهُ، فَحَلَّهَا، فَمَا مَكَثَتْ إِلَّا قَلِيلًا حَتَّى جَاءَتْ وَقَدْ نَفَضَتْ مَا فِي ضَرْعِهَا، فَرَبَطَهَا رَسُولُ اللهِ صلى الله عليه وَسَلَّمَ، ثُمَّ أَتَى خِبَاءَ أَصْحَابِهَا فَاسْتَوْهَبَهَا مِنْهُمْ فَوَهَبُوهَا لَهُ، فَحَلَّهَا ثُمَّ قَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَوْ عَلِمَتِ الْبَهَائِمُ مِنَ الْمَوْتِ مَا تَعْلَمُونَ مَا أَكَلْتُمْ مِنْهَا سَمِينًا أَبَدًا"(٥).

---

(١) الديوان، ص١٤١.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج٣، ص١٧٩.

(٣) الديوان، ص١٤٤.

(٤) الديوان، ص٣٧٥. الغَوْثُ: مِن الإِغاثة، بِمَعْنَى الإِعانة.

(٥) دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، أبو بكر البيهقي(ت٤٥٨هـ)، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤٠٥هـ، ج٦، ص٣٤.

ومن رائق صوره السمعية التي لجأ فيها إلى التورية؛ إثارة للذهن وإعمالا للعقل وجذبا لانتباه القارئ قوله في نَحْوِي:

وَنَحْــــــوِيٍّ لَــــــــهُ نَغَــــــمٌ   يَحَـــــارُ بِوَصْــــفِهِ الــــذِّهْنُ
فَيَـــــا لِلَّـــــهِ نَحْـــــوِيٍّ   جَمِيـــعُ حَدِيثِـــهِ لَحْـــنُ(١)

فكلمة (لحن) الواردة في النص قد يراد بها تعجب الشاعر من هذا النحوي الذي يتسم حديثه بالحسن لما فيه من تغريد وتطريب، أو ربما قصد بها التعجب من حديثه المشحون بالأخطاء المائل عن جهة الاستقامة، إذ يقال: لَحَّنَ القارئ فِي قِرَاءَتِهِ "إذا غرَّد وطرَّبَ فِيهَا بأَلحان، وَفِي الحَدِيثِ: اقرؤُوا القُرْآنَ بلُحون العَرَبِ، وقَالَ ابْنُ الأَثِير: اللَّحْنُ المَيْلُ عَنْ جِهَةِ الِاسْتِقَامَةِ؛ يُقَالُ: لَحَنَ فلانٌ فِي كَلَامِهِ إذا مَالَ عَنْ صَحِيحِ المَنْطِق"(٢).

ومن اعتماده التورية أيضا في صوره السمعية قوله:

وَمُقْـرِئٌ طَيِّـبُ الأَلْحَـانِ هَـيَّجَ فِـي   قَلْبِـي غَرَامًـا بِمَـا مِـنْ فِيـهِ يُلَحِّنُـهْ
يَمُـوتُ فِـي حُبِّـهِ تِلْمِيـذُهُ كَلَفًـا   لِأَجْــلِ ذَاكَ إِذَا وَافَــى يُلَقِّنُـــهْ(٣)

وردت التورية في قوله: (يُلَقِّنُـهْ)، وقد يراد بالتلقين الإفهام والنصح والتعليم، كما يراد به تنبيه المحتضر بنطق الشهادتين، ومنه قوله (ﷺ): لَقِّنُوا مَوْتَاكُمْ – المحتضرين– لاَ إِلَـهَ إلاَّ اللهُ(٤)، وقد ساعدت التورية على تداخل الصورة السمعية بل واتساعها أمام الدارس؛ لإلزامه البحث عن القرائن الدالة على المعنى المنشود.

هكذا عمد الشاب الظريف في صوره السمعية أن يأتي بشيء من التفصيل في بعض الأحيان؛ لأنّه لازمة من لوازم الصور لديه فهو يحاول توضيح صوره للآخرين، كي لا تكون صورا ناقصة أو منقطعة لا يستطيع الآخرون إدراكها، وقد عمد في أحيان أخرى إلى الإلماح من دون ذكر التفاصيل بحسب الموقف الذي يتطلب ذلك.

---

(١) الديوان، ص٣٢٤.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج١٣، ص٣٧٩ – ٣٨٠.

(٣) الديوان، ص٣٢٥.

(٤) معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، ج٣، ص٢٠٣٠.

٣- الصُّورَةُ الذَّوْقِيَّة

تقوم هذه الصورة على أساس الذوق الذي هو "قوةٌ منبثّةٌ في العصب المفروش على جرم اللسان تُدرَك به الطعوم بمخالفة الرطوبة اللعابية في الفم بالمطعوم ووصولها إلى العصب. وهو حس ينشأ من تنبيه أعضاء خاصة تنتشر في اللسان، وبه يُدعى حس الذوق"(١).

والحس الذوقي حس معنوي يمثل قدرة الإنسان على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء وبخاصّة في النشاطات الأدبية والفنية ، وهو ما يدعى بملكة الإحساس بالجمال، ويُسَهّل في معرفة قيمه(٢).

وقد عمد الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى يومنا هذا إلى استعمالها مما أسبغت على قصائدهم رونقا جميلا ظل أثره واضحا فيها، والشاب الظريف حاله حال غيره من الشعراء، فقد عمد إلى استعمال حاسة الذوق، فساقها في قنوات دلالية معنوية تومض بصورة تتشكل متبوعة بأخرى تلحق بها، إذ يسترضي فيها نفسه مقتنعا تمام القناعة بصورة ذوقية لا يشعر بها إلا من عاشها وتذوق مذاقها، فتركت فيه أثرها العميق.

فمن صوره الذوقية قوله يمتدح الأمير (ناصر الدين الحرَّاني محمد بن الافتخار):

وَلَـوْ وَضَـعْتَ الـذِي تُبْـدِي فُكَاهَتَـهُ   لِلْعَلْقَمِ المُرِّ أَضْحَى طَعْمُهُ ضَرِبَا(٣)

يصور الشاعر ممدوحه وطيب نفسه وحسن تفكهه بأنك لو مزجت طيب نفسه وما يتمتع به بالحنظل الذي هو أشد النباتات مرارة لأصبح طعمه عسلا مصفى، ولتأكيد المعنى عمد الشاعر إلى وصف العلقم بالمرارة، وإن كنا نرى أن هذا الوصف حشو لا طائل منه؛ إذ "كُلُّ مُرّ عَلْقَمٌ، وَلِذَلِكَ يُقَالُ لِكُلِّ شَيْءٍ فِيهِ مَرَارَةٌ شَدِيدَةٌ: كأَنه العَلْقَم"(٤)، غير موصوف بالمرارة كقول عنترة بن شداد العبسي:

فَـإِذَا ظُلِمْـتُ فَـإِنَّ ظُلْمِـيَ بَاسِـلٌ   مُـرٌّ مَذَاقَتُـهُ كَطَعْـمِ العَلْقَـمِ(٥)

---

(١) المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الثانية، ١٩٩٩م، ج٢، ص٤٦٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٦٦.

(٣) الديوان، ص٦٢. الفَكاهةُ: مصدرُ فَكِهَ الرجلُ، فَهُوَ فَكِهٌ إِذَا كَانَ طَيِّبَ النَّفْس مَزّاحًا، والفاكهُ المزّاحُ. العَلْقَمُ: شَجَرُ الحَنْظَل، وَالْقِطْعَةُ مِنْهُ عَلْقَمَةٌ، وكُلُّ مُرّ عَلْقَمٌ، والعَلْقَمة: المَرارة. الضَّرَبُ: العَسل الأَبيض الْغَلِيظُ.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ج١٢، ص٤٢٢.

(٥) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، ص١٦٧.

ومن الصورة الذوقية أيضا قوله:

أَيَّـــامَ أُولَـــعُ بِالخُـــدُودِ نَقِيَّـــةً وَالقَــدِّ أَهْيَــفَ وَالمُقَبَّــلِ أَشْــنَبَا(١)

يحن الشاعر إلى نهر القصير ونسيم رباه ومعالمه، ويتغنى بالحسناوات نقيات الخدود ممشوقات القوام عذبات الريق، وقد استعمل الشاعر كلمة (الأشنب)، والأشنَبُ والشَّنَبُ "ماءٌ ورِقَّةٌ يَجْرِي عَلَى الثَّغْرِ، وَقِيلَ: رِقَّةٌ وبَرْدٌ وعُذوبةٌ فِي الأَسنان"(٢).

ومن بديع صوره الذوقية قوله في مليح:

هَويْـــتُ مَـــنْ رِيقَتُـــهُ قَرْقَـــفٌ وَمــا لَــهُ فــي ذَاكَ مِــنْ شَــارِبِ(٣)

يتغزل الشاعر في مليح واصفا ريقه بالخمر التي تذهب عقل شاربها وترعده، إذ القرقف: "الخَمْرُ، وَهُوَ اسْمٌ لَهَا، وقِيلَ: سُمِّيَتْ قَرْقَفا؛ لأَنها تُقَرْقِفُ شارِبَها أَي تُرْعِده"(٤).

ولإثارة الفكر وإعمال الذهن؛ لجأ الشاعر إلى التورية في قوله: (شَارِب) فقد يكون مراد الشاعر أن خمر ريق هذا الغلام قد عذبت ورقت وليس لها شارب ينهل من معينها وعليه فيكون الوصف اسم فاعل من الفعل شَرِبَ، أو أن هذا الغلام لم يزل بعد صغير السن ولمّا ينبت شاربه، إذ الشارب: "مَا سالَ عَلَى الفَم مِنَ الشَّعر"(٥).

ويجمع في ريق محبوبه بين الخمر والعسل فيقول:

وَسِـــــوَى ذَا أَنَّ مَبْسَـــــمَهُ جَـــامِعٌ لِلْخَمْـــرِ وَالعَسَـــلِ(٦)

ومما ورد في شعره من الصور الذوقية بمفهومها المعنوي، قوله يمتدح قاضي القضاة (حسام الدين الحنفي الرازي ت:٦٩٩هـ):

إِنْ أَظْلَـمَ الـدَّهْرُ ضَـاءَ حُسْـنُهُمْ وَإِنْ أُمِـــرَّتْ أَيَّامُنَـــا عَـــذُبُوا(٧)

يصف الشاعر قوم ممدوحه بالبهاء وحسن الطلعة وعظم النوال، فبضيائهم ينجلي الظلام إذا خيم على الكون، وبنوالهم تنجلي مرارة الأيام وقسوتها، ولإبراز المعنى عمد الشاعر إلى

---

(١) الديوان، ص٦٨.
(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج١، ص٥٠٦.
(٣) الديوان، ص٩١.
(٤) لسان العرب، ابن منظور، ج٩، ص٢٨٢.
(٥) المصدر نفسه، ج١، ص٤٩١.
(٦) الديوان، ص٢٦٨.
(٧) الديوان، ص٤٤.

المتضادات كما في قوله:(أَظْلَمَ – ضَاءَ)، (أُمِرَّتْ – عَذُبُوا)، كما عمد إلى الصور البيانية لتقريب المعنى فقد جعل حسن ممدوحيه سراجا تتجلي به الظلمات، وصورهم بماء عذب في أيام قد اشتدت مرارتها واستعصت عليهم.

ففي هذا البيت استعمل الشاعر المذاق مجازا وهي صورة ما زالت تتكرر على ألسن العامة والخاصة، محاولًا من وراء ذلك إيصال هذه الفكرة إلى المتلقي ولم يجد منفذا يعبر به عن ذلك إلا حاسة الذوق.

ويبدو أنَّ حاسة الذوق في شعر الشاب الظريف قد احتلت حيزا واسعا، وما ورد فيها من صور يدل على استعماله لهذه الحاسة وتوظيفها لصالح الغرض الذي يبتغيه.

٤- الصُّوَرَةُ اللَّمْسِيَّة

وهي: "الصورة التي تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللمس من لين وخشونة، وطراوة وصلابة وغيرها، ويقوم بناء الصورة على هذه العناصر الملموسة"(١).

وعلى الرغم من أهمية حواس البصر والسمع والذوق، وغلبتها في تشكيل الصورة الحسية، فإنها لا تستطيع أن تقوم مقام حاسة اللمس؛ لذلك استعان بها الشاب الظريف في تشكيل صوره، وتأتي في الأغلب مختبئة مع الحواس الأخرى، ومن صوره اللَّمْسِيّة، قوله:

هَاتِ المُشَعْشَعَةَ الَّتي أَنْوَارُهَا ... تَمْحُو ظَلامَ اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ

رَاحًا تَرُوح بِجِسْم نَارٍ لَابِسٍ ... فِي رَاحَةِ السَّاقِي قَمِيصَ هَوَاءِ(٢)

يدعو الشاعر نديمه أن يناوله الخمر المشعشعة التي مزجت بماء لتمحو ظلام ليله بأنوارها المتلألئة، مصورا إياها بجسم ناري محرق ومع إحراقه فهو قميص هواء تداعبه النسائم في راحة الساقي، فاستعمل الشاعر لفظة (نَار) التي تدرك باللمس؛ للدلالة على شدة الحرارة، وهي صورة لمسية واضحة.

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، ص١٩٩.

(٢) الديوان، ص٣٧.

ومنها أيضا قوله:

أَضْرِمْ لِمَنْ رَامَ وَصْلًا مِنْكَ أَوْ خَطَبَا نَـارًا جَعَلْـتَ لَهَـا أَحْشَـاءَهُ حَطَبَـا(١)

يطلب الشاعر من محبوبه وقد رام وصله أن يشعل في جسده نارا تكون أحشاءه لها حطبا، وفي البيت ما فيه من شدة التعلق وفرط الهيام، وقد استعمل لذلك ألفاظا موحية كقوله: (أَضْرِمْ – نَارا)؛ للتعبر عن الحالة الشعورية التي يمر بها.

وقوله:

وَخَمْـــرِيُّ الخُـــدُودِ يُرِيـــدُ بُعْـــدِي وَقَلْبِـــي بِالصُّـــدُودِ كَـــوَاهُ كَيَّـــا

فَقَـــالَ الوَجْـــدُ يَـــا نَـــارُ اسْـــتَزِيدِي وَقَـــالَ الشَّـــوْقُ لِلأَجْفَـــانِ هَيَّـــا(٢)

ولم تقتصر الصورة اللَّمْسِيّة التي مصدرها الإحساس بالحرارة على غرض دون آخر؛ إذ نجدها في الفخر والحماسة ومنها قوله:

سَأَسْرِي وَجُنْحُ اللَّيْلِ يَسْطُو ظَلَامُـهُ وَأَسْـعَى وَقَلْـبُ الشَّـمْسِ يَلْفَـحُ وَقْـدُهُ

أَعِنِّـي عَلَـى نَيْـلِ العُلَـى إِنَّنِـي بِهَـا أَخُـو كَلَـفٍ لَا شَـيءَ عَنْهَا يَصُـدُّهُ(٣)

يؤكد الشاعر أنه يسعى جاهدا للفوز بالمعالى إذ إنه مولع بها، فهو يشق الليل وقد خيم عليه بظلامه، ويقطع النهار غير مكترث بلهيب شمسه، واستعمل لذلك ألفاظا كـ(الشَّمْسِ – يَلْفَحُ – وَقْدُهُ) إشارة لجده وتحمله عناء ما يصبو إليه.

---

(١) الديوان، ص٥٨. أَضْرِمَ: أَضْرَمَ النَّار أوقدها وأشعلها.

(٢) الديوان، ص٣٤٨. الكَيُّ: إحراقُ الْجِلْدِ بِحَدِيدَةٍ وَنَحْوِهَا.

ومن الصور اللمسية أيضا في شعره قوله: (الديوان، ص٣٥٢).

كَـــوَى القَلْـــبَ مِنِّـــي بِـــلَامِ العِـــذَارِ فَعَرَّفَنِـــــــي أَنَّهَـــــــا لَامُ كَـــــــيْ

وقوله: (الديوان، ص٣٤٨).

يَـــــا قَلْـــــبُ صَـــــبْرًا لِنَـــــارٍ كَوَتْـــــكَ فِـــــي الحُـــــبِّ كَيَّـــــا

(٣) الديوان، ص١٢٦. جَنَحَ الليلُ يَجْنَحُ جُنُوحا: أَقبل. وجُنْحُ اللَّيْلِ وجِنْحُه: جانِبُه، وَقِيلَ: أَوَّله، وَقِيلَ: قِطْعَةٌ مِنْهُ نَحْوَ النِّصْفِ. السَّطْوُ: الْقَهْرُ بِالْبَطْشِ. وسَطا عَلَيْهِ وَبِهِ سَطْوا وسَطْوَةً: صالَ. لفح: لَفَحَتْه النارُ تَلْفَحُه لَفْحا ولَفَحانا: أَصابت وَجْهَهُ أو أَصابت أَعلى جَسَدِهِ فأَحرقته. الوَقَدُ: نَفْسُ النَّارِ. وَوَقَدَتِ النَّارُ تَقِدُ وَقْدا وقِدةً ووَقَدانا وَوُقُودا أَي: تَوَقَّدَتْ.

• **وخلاصة القول:** فالشاب الظريف شاعر مبدع في صياغة الشعر، قدم تجربته الشعرية بطريقة تصويرية باهرة دون عناء أو تكلف، ولقد أجاد اختيار مصادر صوره البلاغية وأنماطها، فقد عكست البيئة أثرها على تجربته، وتركت بصماتها على فكره وصوره وألفاظه ومعانيه، فجاءت معظم هذه الصور منتزعة من صميم الواقع الذي عاش فيه الشاعر.

كما إنّ تضمين المصادر التراثية يمثل لدى الشاب الظريف ملمحا فكريا وجماليا استطاع من خلاله أن يحول تلك النصوص إلى تجارب شعرية جديدة، والتحمت بنسيجها الفني ومضمونها الفكري التحاما عضويا، وتمكّن من التوحد مع التجربة الشعرية المضمنة، وتوظيف أبرز دلالاتها، إذ جاء تضمينه للنصوص الدينية والأدبية بمختلف أشكالها متجاوزا التضمين التقليدي؛ ذلك أنه حوّل تلك التضمينات إلى جزءٍ من تجربته الخاصة، وأسقط عليها أبعادا سياسية واجتماعية من واقعه المعاصر.

ولقد أبدع الشاب الظريف في استخدام التشبيهات والاستعارات والكنايات، وكانت هذه الصور البيانية وسائل تعبيرية، استطاع من خلالها النهوض بالمعاني التي أراد إيصالها إلى الآخرين، وقد أدت هذه الصور غرضها المطلوب دون عناء أو تكلف.

كما تجلت أهمية الصورة الحسية في شعره، وأنها أقدر من غيرها على أداء المعنى، فقد شكلت أغلب الحواس جزءًا مهما وشغلت حيزا واسعا في شعره بحيث يمكن من خلالها الاستدلال على تمكنه من توظيف الحواس لصالح الغرض بشكل مناسب، فقد استطاع الشاب الظريف من خلال الصورة الحسية إكمال أفكاره وعواطفه، فبات المتلقي قادرا على معاينة شمولية الفكرة والعاطفة بشيء من الحيوية والتشويق.

وقد لمسنا إيثار الشاب الظريف أنماطا معينة من الصورة الفنية، ففي الصورة البلاغية يَلحظ القارئ أن استخدامه للتشبيه يفوق استخدامه للاستعارة والكناية، كما أن الاستعارة أكثر ورودا في شعره من الكناية، وفي الصورة الحسية فقد شغلت الصورة البصرية اللونية والحركية حيزا أكبر في شعره من غيرها، في حين أنه استخدم الصورة السمعية والذوقية واللمسية على هذا النحو في شعره، وهذه الصور لم تطلب لذاتها، إنما جاءت متراكبة مع المعنى، متوافقة مع المحتوى، فأعطت شعره التميُّز والألق الرائعين.

الفصل الثالث

الإِيقَاعُ فِي شِعْرِ الشَّابِّ الظَّرِيف

تَوْطِئَةٌ:

•- إِطْلَالَةٌ حَوْلَ مَفْهُومِ الإِيقِاع

يُعَدُّ الإيقاع من الأركان المهمة في البناء الشعري؛ كونه يقف وراء تذوق القارئ للنصوص الشعرية وتلمس جماليتها، "على أن هذا التلذذ الجمالي باللغة، من حيث جرس الألفاظ ورنينها، ووزن لحنها الموسيقي، كان دأبا وديدنا للعرب منذ عهدٍ سحيق"[(١)]، والإيقاع كان ولا يزال عنصرا بارزا من عناصر الشعر، وله فاعلية في القصيدة لا تقل عن فاعلية الصورة؛ لأنه يسهم إسهاما فعّالا في إقامة بناء القصيدة وتوحيده بوصفه عنصرا من عناصر الشعر البارزة.

فالإيقاع عنصر جوهري يزيد النصَّ جمالا، والمتلقي تأثرا وإقبالا، ولا يتأتى عن اختلاف وتنافر بل عن تشابه وتناغم، والإيقاع توافق صوتي يتحقق من خلال الألفاظ في وظيفتها، ومعناها، وأصواتها، وجرسها، وتصرفاتها، ودلالاتها، ومكانتها من السياق، ذلك "أنَّ الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر"[(٢)].

ولقد تباينت آراء الباحثين والدارسين حول تحديد مفهوم الإيقاع، واختلفت وجهات نظرهم باختلاف نزعاتهم وثقافاتهم، فمن العلماء مَن حصر الإيقاع في الجانب الصوتي فحسب "كالإرنانات والطول والنبرات، وبناءً على هذا التحديد فقد نشأ علم التحليل الإيقاعي الذي مازال في بدايته، ويُعنى بالأنساق الإيقاعية وتبدل النبرات الصوتية"[(٣)].

ويرى الدكتور (عز الدين إسماعيل) بأن مفهوم الإيقاع يتسع ليشمل جميع الفنون فهو السمة المشتركة بينها، مستأنسا في ذلك بقول (ديوت. هـ. باركر): "ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام ASSONANCE وقافية ونغم،

---

(١) العربية – دراسات في اللغة واللهجات والأساليب–، يوهان فك ، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة: الثانية، ٢٠٠٣م، ص١٥٨.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، ج١، ص١٩٥.

(٣) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ص٤٤.

وفي التصوير والعمارة نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازنة، ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمة كما هو الشأن في الموسيقى، وبدون هذه الموسيقى لا يكون فن جميل"(١).

ووضح (ابن منظور) الإيقاع بأنه: "مِنْ إِيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وَهُوَ أَن يُوقِعَ الأَلحانَ ويبنيها، وَسَمَّى الخَلِيلُ– رَحِمَهُ اللَّهُ – كِتَابًا مِنْ كُتُبِهِ فِي ذَلِكَ المَعْنَى كِتَابُ الإِيقاعِ"(٢).

وورد في القاموس المحيط "الإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقِعَ الألحان ويبينها"(٣)، وفي المعجم الوسيط: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٤).

وفي المعجم الفلسفي: "مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية، وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي"(٥)، وعرفه الدكتور (جميل صليبا) بأنه: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٦).

وقال (ابن سيده): "وقال بعض المتفلسفين المهرة باللُّحون وأراه المَوصليّ –الخليل بن أحمد– أنه قال: الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"(٧).

ولقد تنبَّهَ العروضيّون العرب القدامى إلى الإيقاع واستطاعوا تمييزه من الوزن فذكر (السيوطي) "أنَّ أهلَ العروضِ مجمعون على أَنَـهُ لا فرقَ بين صناعةِ العروضِ وصناعةِ الإيقاع، إلا أَنّ صناعةَ الإيقاعِ تَقْسمُ الزَّمانَ بالنَّغَمِ، وَصِنَاعَة العروضِ تَقْسمُ الزَّمانَ بالحروف المسموعة"(٨).

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ص١١٧.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج٨ ، ص٤٠٨.

(٣) القاموس المحيط، الفيروزآبادي، ج١، ص٧٧٣.

(٤) المعجم الوسيط، ص١٠٥٠.

(٥) المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة للشئون الأميرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٣م، ص٢٩.

(٦) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٢م، ج١، ص١٨٥.

(٧) المخصص، أبو الحسن بن سيده، ج٤، ص٩.

(٨) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي(ت٩١١هـ)، تحقيق: محمد عبد الرحيم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٥م، ص٧٩٣.

ويرى (ابن سينا) أنَّ "الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النَّقراتُ منغَّمةً، كان الإيقاعُ لحنًا، وإن اتفق أن كانت النقراتُ لحنًا محدِثةً للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاعُ شعريًّا"(١).

والإيقاع الشعري هو الإيقاع "الناتج عن اختيار الحروف وتآلف العبارات، وأنغام الأوزان والقوافي وحروف الروي"(٢).

أو هو كما بين الدكتور (عز الدين إسماعيل) بأنه: "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية"(٣).

وإذا كان النقاد القدامى قد استطاعوا أن يميّزوا بين الإيقاع والوزن فلقد تنبهوا كذلك إلى وظيفة الإيقاع المؤثرة في النص الشعري وما ينتج عنها من تأثير في المتلقي، وتتمثل هذه الوظيفة في الانتظام والانسجام المتأتيين من الوزن العروضي وتفعيلاته.

فالشعر لا يكون شعرا إلَّا إذا أتى في قَالَبِهِ الموسيقي والذي يتألف من إيقاع وأنغام متمثِّلة في أوزان الشعر وبحوره، والتي أدركها الشعراء الجاهليون قبل أن يغوص الخليل بن أحمد في أعماقها ويفصح عن مكنونها، مما يدل على أن الشعراء في تلك الحقبة لم يكونوا على علم بأسماء البحور وتحليلها على الطريقة التي أوضحها الخليل، وإنما كانوا ينظمون الشعر "على الأنماط الشعرية التي ألفتها آذانهم، والتي يعرفونها معرفة تامة"(٤).

ويتضح هذا جليا عندما تحدث الدكتور (شوقي ضيف) عن صيغة الشعر فقال: "ونحن نعرف أن الصيغة في الشعر صيغة موسيقية، وقد أسلفنا كيف أحكموا هذه الصيغة، فقد كان الشاعر يتقيد في قصيدته بالنغمة الأولى، وما زالوا يُصَقّون في نغم القصيدة، حتى استوى استواءً كاملا، سواء من حيث اتحاد النغم أو اتحاد القوافي وحركاتها، وبرعوا في تجزئة الأوزان حتى يودعوا شعرهم كل ما يمكن من عذوبة وحلاوة موسيقية"(٥).

ومن هنا تتضح حقيقة الشعر بما تميز به عن غيره من الكلام "فمن أبرز السمات التي تُميز الشعرَ عن غيره من الكلام تلك الموسيقى الواضحة التي تتآزر مع عناصر أخرى كثيرةٍ

---

(١) كتاب الشفاء، ابن سينا(ت٤٢٧هـ)، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٦م، ص٨١.

(٢) المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، مادة (الموسيقى)، ص٨٣٧.

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ص٣٧٦.

(٤) عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة د. ناهد شريف، ص٢٤٦.

(٥) تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، ص ٢٢٧.

حتى يصل ذلك اللون من التعبير إلى قلب قائله وعقله ويملك على مستمعه حواسه كلها، فيشدّه إلى ما يريده الشاعر من إيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي قارئا كان أو مستمعا"(١).

وهذا ما أكد عليه علماء العربية القدامى، وكان قبلهم "أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم"(٢).

كما كان للقدماء –ومنهم شاعرنا الشاب الظريف– حِسٌّ موسيقيّ مُرهفٌ وذوقٌ رفيع في اختيار ألفاظهم التي تنسجم مع الغرض الذي يريدون، إذ لا يمكن للألفاظ أن تنفصل عن وحدة القصيدة في الوزن والقافية وهذا ما أكد عليه (كروتشه) حين قال: "إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه لما بقي هناك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم بل لما بقي شيء البتة، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي، وهذه الأبحر"(٣).

كذلك قول (ابن رشيق): "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر"(٤).

فالموسيقى–إذًا– ليست عنصرا ثانويا بل من أهم الأسس التي تُشَكِّل النص الشعري ولا يمكنه الاستغناء عنها إذ إنها تثير العاطفة وتؤثّر في النفس تأثيرا بالغا، ويتميز الشعراء بعضهم من بعض بمدى وضوح الموسيقى وتأثيرها في خَلق الجوّ العام للقصيدة، وأكد الدكتور محمد مندور ذلك بقوله: "وأما شعرنا العربي فمن المعروف أن أساسه الموسيقى"(٥).

وقد اعتمد الشاب الظريف – كسابقيه من الشعراء – ضربين من الإيقاع الشعري هما:

١– الإيقاع الخارجي: ويشمل الأوزان، والقوافي.

٢– الإيقاع الداخلي: ويشمل الجناس، الطباق، المقابلة، التورية، التوشيع، التوشيح، التصريع، الترصيع، التدوير، الاعتراض، وسيُفصل القول في كل منهما.

---

(١) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع د. شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة: الرابعة، ٢٠٠٥م، ص١١.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة: الثانية، ١٩٥٢م، ص١٢.

(٣) المجمل في فلسفة الفن، بندتو كروتشه، تحقيق: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، الطبعة: الثانية، ١٩٦٤م، ص٦٠ – ٦١.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١١٩.

(٥) الأدب وفنونه، د. محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، الطبعة: الخامسة، ٢٠٠٦م، ص٣٢.

المَبْحَثُ الأَوَّل: مُوسِيقَى الإِطَارِ الخَّارِجِيّ فِي شِعْرِ الشَّاب الظَّرِيف

المَطْلَبُ الأَوَّل: الأَوْزَان

تُعَدُّ الأوزان ركنا أساسا من أركان الشعر فبدونها لا تسمى القصيدة قصيدة، ولا يصبح للبيت جماله بل يصبح وكأنه كلام منثور، فبالوزن يُفرق بين الشاعر وغيره، فكل إنسان يستطيع أن ينظم جملة مفيدة أو خاطرة تعبر عن مشاعره ولكن لا يكون شعرا مالم يحكم بوزن معين.

وقد كان علماء العربية القدامى"لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميِّزه من النثر إلَّا بما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي"[1]، ويقول الإمام (السيوطي): "وكان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة........ فتوهموا أعاريض فعملوها موازين للكلام، فلما تمَّ لهم وزنه سمّوه شعرا؛ لأنهم قد شعروا به، أي فطنوا له"[2].

والوَزْنُ: هو تردد الوحدات الصوتية المتشكلة في التفعيلة التي يرمز لها بالمتحرك والساكن (/٥)، وتمنح التفعليةُ القصيدةَ جمالَ نظامِ هيكلها في كل بيت من أبياتها المتكررة، ويعزف الشاعر على أوتار أصوات أنغام التفعيلة في البناء الصوتي الداخلي للقصيدة في الحروف المتناغمة والمؤلفة بوسائل فنية محاولة منه لتطبيق هندسة عقلية متولدة من انفعالاته المحدودة بقالب الوزن الذي تصدح منه حدَّة نبرته الصوتية، فتكاد تعلو على الوزن العروضي، ولا تُدرَك إلا بقراءة الشعر بصورة مسموعة، فهو إيقاع باطنيّ سِحْرِيّ يستوعب تجربة الشاعر أيا كان نوعها، وفي الوقت نفسه تكون تفعيلة الوزن خاضعة لسيطرته فتنتظم بأنغام محكمة الترتيب في البيت تستثير عناية المتلقي بهذا النظام المتناسق للجمل الموسيقية.

فالوزن إذًا" أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"[3]، وسنتناول الأوزان في شعر الشاب الظريف من جانبين هما:

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٢.

(٢) المزهر في علوم العربية أنواعها، الإمام جلال الدين السيوطي، ص٧٩٤.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٣٤.

أ- الأوزان الخليلية

يعد الخليل بن أحمد(ت١٧٠هـ) أول من ألف في الأوزان، وجمع الأعاريض والضروب، فهو مخترع علم العروض، كما إنه" قد توصل بنفسه إلى خمسة عشر بحرا، ونُسب إلى الأخفش الأوسط بعده معرفة البحر السادس عشر – المتدارك –"[١].

وقد صاغ الشاب الظريف مشاعره على (اثني عشر) بحرا بالتحديد، رتبناها حسب نسبة استعمالها، ويمكن توضيح ذلك من خلال تحقيق د. صلاح الدين الهواري:

جدول البحور الشعرية

م	البحر	القصائد	القطع	النُّتف	البيت المفرد	مجموع الأبيات	النسبة
١	الكامل	٣٩	٢٨	٣٨	*******	٧٢٢	%٣٠.٢
٢	الطويل[٢]	٢٤	١٧	٢٦	١	٤٥٧	%١٨.٩
٣	البسيط	١٦	١٣	٢٤	*******	٤٠٤	%١٧
٤	الوافر	١١	٧	٢١	*******	١٩٠	%٨
٥	المنسرح	٦	٦	٧	*******	١٤٣	%٦
٦	السريع	٣	١٣	٢٢	*******	١٢٤	%٥.٢
٧	الخفيف	٦	٧	٦	*******	١٠٤	%٤.٤
٨	الرجز	٣	٤	١١	*******	٨١	%٣.٤
٩	المتقارب	٣	١	١	*******	٦٣	%٢.٦
١٠	الرمل	٢	٤	١٢	*******	٥٤	%٢.٣
١١	المجتث	١	١	٧	*******	٣٢	%١.٣
١٢	المديد	١	١	****	*******	١٦	%٠.٧
**	المجموع	١١٥	١٠٢	١٧٥	١	٢٣٩٠	%١٠٠

(١) المختار من علوم البلاغة والعروض، د. محمد السلطاني، دار العصماء، دمشق، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٨م، ص١٩٣ – ١٩٤.

(٢) أورد المحقق نصا اشتمل على ستة أبيات، هذه الأبيات مدرجة ضمن نص آخر بعدتها وترتيبها؛ لذا لم ندرجها ضمن الأعداد السابقة بالجدول. انظر: الديوان، ص١٩٢، ص٣٧٤ – ٣٧٥.

فقد نظم على اثني عشر بحرا ولم ينظم على أربعة أخرى هي: الهزج والمضارع والمقتضب والمتدارك.

وتعد أوزان الشعر الستة عشر التي ضمها الشعر العربي في قوالب هيكلية شعرية بحرا دافقا يغترف منه الشاعر ما يريده بحسب تدفق تجربته الشعرية، ليمنحها ذاتها الفنية، ولا يخفى أن انتقاء الشاعر هذا البحر الشعري أو ذلك يأتي بصورة عفوية؛ لأنَّ ملاذه في هذه العملية الاختيارية الموهبة الشعرية الفطرية، والأُذن الموسيقية.

أولًا: البَحْرُ الكَامِل

وهو أحد البحور التي كَثُرَ استعمالُها في الشعر العربي، وإن كان البحر الطويل قد تربع على قمة البحور الشعرية حتى أوائل القرن الرابع الهجري إلا إن الكامل "قد بدأ في العصور المتأخرة ينافس الطويل في منزلته، وقد ظهر هذا بصورة واضحة في العصر الحديث"(١)، وإنما سُمِّيَ كاملا؛ "لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره"(٢).

وهذا البحر يصلح لكل أنواع الشعر؛ "ولذلك كثُر في الشعر القديم والحديث على السواء، وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة"(٣)، وقد استعمله الشاب الظريف أكثر من غيره يتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
الكامل	٣٩	٢٨	٣٨	*******	٧٢٢	%٣٠.٢

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١٩٧.

(٢) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٥٨.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص١١٤.

وربما كثُر استعمال البحر الكامل؛ لما يتمتع به هذا البحر من مرونة ورقة إن أريد به الغزل أو خمرة ونحوها، ولا عجب في ذلك فقد أصبح هذا البحر "معبود الشعراء، وهو أيضا الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر، فيطرقه الآن كل الناظمين الشعراء منهم والمتشاعرون"(١)، ومنه قول الشاب الظريف:

قَلْبِــي بِحُــبِّ سِــوَاكُمُ لاَ يَعْبَــثُ	وَفَمِــي بِغَيْـرِ الحُــبِّ لَـيْسَ يُحـدِّثُ
وَحَياتِكُمْ لا حُلْتُ عَنْكُمْ فِي الهَوَى	وَإِذَا حَلَفْـــتُ بِحَقكُـــمْ لَا أَحْنُـــثُ
يَــا نَــازِحينَ ونَــازِلِينَ بِمُهْجَتِــي	لِهَــواكُمُ سِــحْرٌ بِقَلْبِــيَ يَنْفُــثُ
إِنْ لَـمْ تَجُـودُوا بِالوِصَـالِ فَعلِّلُـوا	بِالوَعْدِ قَلْبِي ثُمّ مِنْ بَعْدِ انْكُثُوا(٢)

يُظهر الشاعر شدة وفائه لمحبوبيه مبينا أن قلبه لا يلهو بحب سواهم ولا يعرف فمه غير حديث الحب، ثم يقسم بحياتهم أنه لم يتحول عن حبهم وأنه صادق الوعد لا يخلف يمينه، ويقول مخاطبا أحبته الذين رحلوا ونزلوا في روحه إن لحبهم سحرًا ينفخ في قلبه، ثم يطلب منهم أن يتكرموا بلقاء وإلا فليشغلوا القلب بوعد حتى وإن أخلفوه بعد ذلك.

وقد استطاع الشاعر في تغزله أن ينثر ألفاظه ومعانيه من خلال بحر الكامل الذي يتناسب وهذا الغرض الشعري، فأتت ألفاظه عذبة رقيقة، ومعانيه سامية جميله، وموسيقاه تُشعر بالتغني والترنم؛ وذلك لما لهذا البحر من "جرس واضح يتولد من كثرة حركاته المتلاحقة"(٣)، ويقول مادحا:

ذُو غُــرَّةٍ وَدَّ الزَّمَــانُ لَــوَ انَّــهُ	يَجْلُــو بِنَيِّرِهَــا دُجُنَّــةَ خَطْبِــهِ
وَمَنَاقِــبٌ عُلْوِيَّــةٌ لَمَّــا بَــدَتْ	فَـرِحَ الظَّـلَامُ وَظَنَّهَـا مِـنْ شُـهْبِهِ(٤)

يصف الشاعر ممدوحه قائلا: إن وجهه البهيّ الوضاء جعل الزمان يتمني لو أنه يمحو بنوره ظلمة دواهيه وصروفه، مؤكدًا فرح الليل بفعاله الكريمة وأخلاقه الرفيعة التي ظنها لعلوها وسموّها من نجومه.

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٠٦.

(٢) الديوان، ص١٠٦. حَالَ الشخصُ يَحُولُ: إذا تَحَوَّل. النَّفْثُ: أَقلُّ مِنَ التَّفْل، لأَن التَّفْلَ لَا يَكُونُ إِلَّا مَعَهُ شَيْءٌ مِنَ الرِّيقِ؛ والنفثُ: شَبِيهٌ بِالنَّفْخِ؛ وَقِيلَ: هُوَ التَّفْلُ بِعَيْنِهِ. النَّكْثُ: نَقْضُ مَا تَعْقِدُه وتُصْلِحُه مِنْ بَيْعَةٍ وَغَيْرِهَا. وتَناكَثَ القومُ عُهودَهم: نَقَضُوهَا.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص١١٤.

(٤) الديوان، ص٩٤ – ٩٥. الدُّجْنة: الظُّلمة. المَنَاقِبُ: المآثِرُ، وَقَوْلُهُمْ: فِي فلانٍ مَنَاقِب جميلةٌ أَي أَخْلاقٌ.

وقد حمل مدحه في طياته ألفاظا جزلة ومعاني قوية، والمدح وإن كان غرضا جادا يتسم بالفخامة والجزالة إلا إنه لا يتعارض مع البحر الكامل، إذ إنه أكثر البحور جلجلة وحركات "وفيه لونٌ خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس"(١).

ويستخدمه أيضا للتغني بالخمر داعيا أصحابه لمشاركته الشراب، وليدفعهم إلى تناولها؛ بيَّن لهم أن الله تعالى لم يخلق شيئا عبثا، ومن ثم فلم تُخلق الخمرُ للتَّجنُّب وإنما خلقت للتلذذ بشرابها، فيقول:

يَا صَاحِبَيَّ – جُعِلْتُمَا بَعْدِي – خُذَا قَوْلَ امْرِئٍ عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَا

لَمْ يَخْلُقِ الرَّحْمَنُ شَيْئًا عَابِثًا فَالخَمْرُ مَا خُلِقَتْ لِأَنْ تُتَجَنَّبَا(٢)

ويُلحظ أن جل استخدام الشاعر لبحر الكامل كان في الغزل بينما قلَّ في الأغراض الأخرى.

صوره

يستعمل البحر الكامل تاما ومجزوءًا، وقد استخدمه الشاب الظريف بنوعيه وإن كان استخدامه للتام أكثر منه للمجزوء، ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	صوره	عدد الأبيات	النسبة
الكامل	التام	٦٥٦	%٩١.١
	المجزوء	٦٦	%٨.٩

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة: الثالثة، ١٩٨٩م، ج١، ص٣٠٢.

(٢) الديوان، ص٦٩. العَبَثُ: اللَّعِبُ والخَلْطُ.

أ- الكامل التّام: والتام تفاعيله ست، ثلاث في كل شطر، وهي:

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن   متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن

ويأتي تاما على (خمس) صور استخدم فيه الشاب الظريف (أربع) صور، وأهمل صورة واحدة وهي ما كانت فيها (العروض صحيحة والضرب أحذ مضمر)، ويتضح ذلك فيما يأتي:

١- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ صَحِيح

تعد هذه الصورة أكثر صور الكامل التام ورودا في شعر الشاب الظريف، فقد نظم عليها (ثلاثمائة وثمانية وتسعين) بيتا في اثنين وعشرين قصيدة واثنتي عشرة مُقَطَّعَةٍ وتسع عشرة نُتْفَة، ومن هذه الصورة قوله:

مَنْ شَاءَ بَعْدَ رِضَى الأَحِبَّةِ يَغْضَبُ   مَـا بَعْدَ بَهْجَـةِ ذَا السُّفُورَ تَحَجُّبُ(١)

وتقطيعه هكذا:

من شاء بع / درضلأحب / بـة يغضبو   ما بعد به / جة ذسسفو / ر تحججبو

متْفـاعـلن / متَفـاعـلـن / متَفـاعلن   متْفاعلـــن / متَفـــاعلن / متَفـــاعلن

فقد أتت عروض البيت (بَـةِ يَغْضَـبُو = مُتَفَـاعلن) صحيحة، وضربه (رَ تَحَجْجُبُـو = مُتَفـاعلن) كـذلك، فـي حـين دخـل الإضـمار(٢) حشـو البيـت فصـارت بـه (مُتَفَـاعلن): (مُتْفَــاعلن) = (مُسْـتَفْعِلن)، وهـذا جـائز؛ "إذ نسـبة شـيوع (مسـتفعلن) فـي وزن البحـر الكامـل لا تقـل عـن نسـبة شـيوع (متفـاعلن) إن لـم تـزد عنهـا، وعلـى هـذا فمقيـاس البحـر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون (متفاعلن) أو (مستفعلن)"(٣).

ومنها أيضا قوله:

تِــهْ كَيْـفَ شِـئْتَ فَلِلْحَبِيـبِ تَـدَلُّلُ   وَلِصَــبِّهِ المُضْــنَى إِلَيْــهِ تَــذَلُّلُ(٤)

---

(١) الديوان، ص٤٦. السُّفُورُ: سَفَرَتِ المرأة وَجْهَهَا إذا كَشَفَتِ النِّقابَ عَنْ وَجْهِهَا.

(٢) **الإضمار**: "تسكين الثاني المتحرك ، وبه يصبح (مُتَفَاعلن) (مُتْفَاعلن) وهو خاص بالكامل لا نجده في غيره". فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة: الخامسة، ١٩٧٧م، ص٢٠٧.

(٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٦٢.

(٤) الديوان، ص٢٥٣. التِّيهُ: الصَّلَفُ والكِبْرُ. وَقَدْ تاهَ يَتِيهُ تَيْها: تَكَبَّرَ.

● ومن هذه الصورة يمكن الإشارة لخطأ عروضي –أحسب أنه لجامعي شعر الشاعر–، حيث أورد المحققان نتفة من (الكامل) والشطر الثاني من البيت الأول من (البسيط التام)، وذلك في قوله:

قالَ الحَبيبُ مُعاتِبًا لِي في الهَوَى ... صَبَّرْتَ قَلْبَكَ إِذْ صَدُّوا وإِذْ هَجَرُوا

فأَجَبْتُهُ قَلْبِي بِحُبِّكَ مَيِّتٌ ... وَلِذاكَ بَعْضُ المَيِّتينَ يُصَبَّرُ[1]

فالمخالفة العروضية بيّنة! إلا إن كلا المحققين لم يشر إليها، وأرى أن استقامة الوزن والمعنى تتأتى لو قدرنا قول الشاعر: (صَبَّرْتَ قَلْبَكَ إِذْ يُصَدُّ وَيُهَجَرُ).

٢- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ مَقْطُوع

والقَطْعُ هو "(حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله)، وذلك كحذف النون وإسكان اللام في (فاعلن) فتصير:(فاعل) وتحول إلى (فعْلن)، وفي (متفاعلن) فتصير: (متفاعل) وتحول إلى (فعلاتن)"[2]، وتلي هذه الصورة سابقتها في الاستعمال إذا نظم عليها شاعرنا (مائتين وتسعة وثلاثين) بيتا، أتت في أربع عشرة قصيدة وست مقطعات وأربع عشرة نتفة، ومنها قوله:

وَافَى الحَبِيبُ بِطَلْعَةٍ غَرَّاءِ ... مِنْ فَوقِ قَامَةِ صُعْدَةٍ سَمْرَاءِ[3]

وتقطيعه هكذا:

وافلحبي / ببطلعتن / غرراءي ... من فوق قا / مة صعدتن / سمراءي

متْفاعلن / متَفاعلن / فعْلاتن ... متْفاعلن / متَفاعلن / فَعْلَاتُن

فأتى ضربه مقطوعا وقد لحقه الإضمار فتصير (متفاعلن): (فعْلاتن) = (مفعولن)، "وهذا الضرب يجوز موافقة العروض له في البيت المصرع"[4]، ولذلك صحت عروضه في البيت الذي يليه، يقول الشاعر:

وَبِمُقْلَةٍ خَفَقَ الفُؤَادُ وَقَدْ أَتَتْ ... إِنَّ الجُنُونَ يَكُونُ فِي السَّوْدَاءِ[1]

---

(١) الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص١٥٩. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص١٢٣ – ١٢٤.

(٢) المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. أحمد الزين العزازي، د. محمد مصباح نصر، (د.ط)، (د.ت)، ص٦٠.

(٣) الديوان، ص٣٣.

(٤) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، دار القلم، دمشق، الطبعة: الأولى، ١٩٩١م، ص٦٩.

ومن هذه الصورة أيضا قوله:

يَـا صَـاحِبَيَّ تَوَجَّعَـا لِهَـوَى فَتَـىً   أَلِـفَ الضَّـنَى وَلَـوَاعِجَ البُرَحَـاءِ(٢)

فأتت عروضه (لِهَوَى فَتَن = مُتَفَاعلن) صحيحة، وضربه (بُرَحَاءِي = مُتَفَاعِل) مقطوع، ولم يلحق ضربه الإضمار.

٣- العَرُوضُ حَذَّاء والضَّرْبُ أَحَذُّ مُضْمَرَ

والحذذ هو: "إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة، وبه يصبح (مُتَفَاعلن): (مُتَفَا)، وهو خاص بالكامل"(٣)، وبالحذذ والإضمار تصير (متَفَا): (مُتْفَا) وتحول إلى (فَعْلُن)، وقد نظم الشاب الظريف عليها (عشرة) أبيات أتت في قصيدة ونتفة واحدة، ومنها قوله:

يَـا عَـاذِلِي فِـيمَنْ كَلِفْـتُ بِـهِ   عَـدِّ المُـلَامَ وَعَـدِّ عَـنْ عَتْـبِ(٤)

وتقطيعه هكذا:

يـا عـاذلي / فـيمن كلـف / تُبِهـي   عدد لمـلا / م وعـدد عـن / عتْبـي

متْفـاعـلن / متْفـاعـلن / مُتَفَـا   متْفاعلـن / متَفـاعلن / مُتْفَـا

ومنه أيضا قوله:

لَمَّـا سَـمِعْتُ بِفَضْـلِ جُـودِكُمْ   وَبِمَـا يُـرَامُ مِـنَ النَّـدَى مِـنْكُمْ

وَافَيْـتُ أَطْـرُقُ بَـابَ فَضْـلِكُمُ   فَتَصَـدَّقُوا دُفِـعَ الـبَلَا عَـنْكُمْ(٥)

---

(١) الديوان، ص٣٣. المُقْلَة: شَحْمة الْعَيْنِ الَّتِي تَجْمَعُ السوادَ والبياضَ، وَقِيلَ: هِيَ سوادُها وبياضُها الَّذِي يَدُورُ كُلُّهُ فِي الْعَيْنِ، وَقِيلَ: هِيَ الحَدَقة، وَقِيلَ: هِيَ الْعَيْنُ كلُّها، وإِنما سُمِّيَتْ مُقْلَة لأَنها تَرْمِي بِالنَّظَرِ. الخَفْقُ: اضْطِراب الشَّيْءِ العَرِيض. وخَفَقَ الفؤَاد والبرْق والسيفُ والرايةُ وَالرِّيحُ وَنَحْوُهَا: اضْطَرب.

(٢) الديوان، ص٣٤. اللَّاعِجُ: الهَوى المُحْرِقُ، يُقَالُ: هَوًى لاعِجٌ، لحُرْقَةِ الفُؤَادِ مِنَ الحُبّ. ولَعَجَ الحُبُّ والحُزْنُ فُؤَادَهُ يَلْعَجُ لَعْجًا: اسْتَحَرَّ فِي الْقَلْبِ. ولَعَجَه لَعْجا: أَحْرَقَه. البُرَحاءُ: الشِّدَّة وَالْمَشَقَّةُ، وَخَصَّ بَعْضُهُمْ بِهِ شِدَّةَ الحُمَّى.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص٢٠٨ .

(٤) الديوان، ص٧٩.

(٥) الديوان، ص٣٢١.

٤- العَرُوضُ حَذَّاء والضَّرْبُ أَحَذُّ غَيْرُ مُضْمَرٍ

وقد نظم الشاب الظريف على هذه الصورة (تسعة) أبيات في مقطعة واحدة ونتفتين، ومنها قوله:

كَتَــبَ الجَمَــالُ بِخَــدِّهِ نُسَــخَا　　　بِمُحَقِّــقٍ حُسْــنَ الــوَرَى نَسَــخَا[(١)]

وتقطيعه هكذا:

كتب لجما / ل بخددهي / نسخا　　　بمحققن / حسن لورى / نسخا

متفاعلن / متفاعلن / مُتَفَا　　　متَفاعلن / متْفاعلن / مُتَفَا

فأتت عروضه (نُسَخَا = مُتَفَا) حذاء، وضربه (نَسَخَا = مُتَفَا) مثلها. وكذا قوله:

إِمْنَــعْ جُفُونَــكَ أَنْ تُرِيــقَ دَمِــي　　　إِنَّ الجُفُــونَ مَظِنَّــةُ الــتُّهَمِ[(٢)]

ب- الكامل المجزوء: والمجزوء تفاعيله أربع، اثنان في كل شطر، وهي:

متفــاعلن متفــاعلن　　　متفــاعلن متفــاعلن

ويأتي مجزوءًا على (أربع) صور استخدم فيه الشاب الظريف (اثنتين)، وأهمل اثنتين وهما ما كانت فيهما (العروض صحيحة والضرب مقطوع، العروض صحيحة والضرب مُذيَّل)، ويتضح ذلك فيما يأتي:

١- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ صَحِيح.

واستعمل الشاب الظريف هذه الصورة في (خمسة وأربعين) بيتا أتت في قصيدتين وخمس مقطعات ونتفة واحدة، ومن ذلك قوله:

دَمْــعٌ تَنَــاثَرَ عِقْــدُهُ　　　وَهَــوىً تَحَكَّــمَ عَقْــدُهُ[(٣)]

وتقطيعه هكذا:

دمعــن تنــا / ثــر عقــدهو　　　وهونتحــك / كــم عقــدهو

متْفــاعــلن / متَفاعلــن　　　متَفاعلــن / متَفــاعلن

(١) الديوان، ص١١٧. النُّسَخُ: (ج) نُسْخَةٍ ونَسَخَ الشيءَ ينسَخُه نَسْخا وانتسَخَه واستنسَخَه: اكْتَتَبَهُ عَنْ مَعَارِضِهِ. النَّسْخُ: إبطال الشَّيْءِ وإِقامة آخَرَ مَقَامَهُ.

(٢) الديوان، ص٣١٥.

(٣) الديوان، ص١٢٨. النَّثْرُ: التفريق، ونَثْرُكَ الشيءَ بِيَدِكَ تَرْمي بِهِ مُتَفَرِّقًا. العِقْدُ: الْخَيْطُ يُنْظَمُ فِيهِ الْخَرَزُ، وَجَمْعُهُ عُقود. العَقْدُ: نَقِيضُ الحَلِّ.

فالعروض في هذا البيت (ثَرَ عِقْدُهو = متَفاعلن) صحيحة، والضرب (كَمَ عَقْدُهو = متَفاعلن) مثلها. ومنها أيضا قوله:

مِـنْ سِـحْرِ طَرْفِـكَ يـا عَلِـي **قَلْـبُ المُتَـيَّمِ قَـدْ بُلِـي**(١)

٢- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ مُرْفَلٌ.

وقد نظم عليها الشاب الظريف (واحدًا وعشرين) بيتا في أربع مقطعات ونتفة واحدة، ومن هذه الصورة قوله:

فَلَقَـد عَلِمْنَـا بِالَّـذِي **قَـدْ كَـانَ مِنْـكِ وَقَـدْ عَلِمْـتِ**(٢)

وتقطيعه هكذا :

فلقـد علـم / نـا بللـذي **قـد كـان مـن / ك وقـد علمتـي**

متَفـاعـلن / متْفـاعلـن **متْفاعلـن / متَفـاعلاتن**

فعروض هذا البيت (نَا بِلْلَذِي = متَفاعلن) أتت صحيحة، أما الضرب (كِ وَقَدْ عَلِمْتِي = متَفاعلاتن) فقد لحقه الترفيل وهو من علل الزيادة، ويكون "بزيادة سبب خفيف على وتد مجموع بعد مد، وبه يصبح (فاعلن): (فاعلاتن) و (متفاعلن): متفاعلاتن"(٣).

- ومن هذه الصورة أيضًا قوله:

يَـا نَاتِفًـا شَـعْرَاتِ عَارِضِـهِ الـ **ـتِي سَـاقَتْ وَشَـقَّتْ**

أَخَشِـيتَ طُـولَ حَـدِيثِهَا **فَقَطَعْتَهـا مِـنْ حَيْـثُ رَقَّـتْ**(٤)

وإن كان هذا النص يأتي ضمن الأخطاء العروضية التي عميت على المحققين؛ حيث نرى أن البيتين السابقين ليسا من (الدوبيت) كما أوردهما د. صلاح الدين الهواري، وإنما من مجزوء الكامل صحيح العروض مرفل الضرب، وعليه فتكون كتابته الصحيحة هكذا:

يَـا نَاتِفًـا شَـعْرَاتِ عَـا **رِضِـهِ التِـي سَـاقَتْ وَشَـقَّتْ**

أَخَشِـيتَ طُـولَ حَـدِيثِهَا **فَقَطَعْتَهـا مِـنْ حَيْـثُ رَقَّـتْ**

---

(١) الديوان، ص٢٦٨.

(٢) الديوان، ص١٠٣.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص٢٠٩ .

(٤) الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص١٠٥. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص٨٠. النَّتْفُ: نَزْعُ الشَّعَرِ وَمَا أَشبهه.

وتقطيعهما هكذا:

يَــا نَــا تِفَــن / شَــعْرَاتِ عَــا	رِضِــهِ لْلَتِــي / سَــاقَتْ وَشَــقْقَتْ
متْفَـاعِــــلن / متْفَـاعلــــن	متَفَاعلـــــن / متْفَـــاعلاتن
أَخَشِـــيْتَ طُــو / لَ حَـــدِيْثِهَا	فَقَطَعْتَهَـــا / مِـــنْ حَيْـــثُ رَقْقَـــتْ
متَفَـاعِـــلن / متَفَـاعلـــن	متفاعلـــــن / متْفَـــاعلاتن

يتضح مما سبق أن الشاب الظريف قد استخدم البحر الكامل تاما ومجزوءًا وقد وُفق فيه بنوعيه، وإن كان استخدامه للتام أكثر من المجزوء.

ثانياً: البَحْرُ الطَّوِيل

كثر استعمال هذا البحر في الشعر العربي؛ لاتساعه لأغراض الشعر جميعها من فخر ورثاء ومدح وهجاء واعتذار وقصص وحماسة،،،،، ولذلك أكثر الشعراء المتقدمون والمتأخرون من النظم فيه.

وليس من البحور الشعرية ما يضارع الطويل شيوعا، ويدل على شيوعه وكثرة استعماله مجيء "ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"(١)، وإنما سُمِّي طويلًا لمعنيين أولهما: "أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانيةً وأربعين حرفا غيره، والثاني: أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب"(٢).

حتى إنّ بعضهم كان يسميه (الرَّكوب)؛ "لكثرة ما كان يركبه الشعراء، وقال المعرِّي: إن أكثر ما في دواوين الفحول من الشعراء الطويل والبسيط"(٣).

يقول د. عبد الله الطيب: "الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمهما أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرَّصانة، وفيهما يفتضح أهل الرَّكاكة والهُجْنة"(٤).

ويتميز البحر الطويل باتساعه وشموله لأغلب صفات البحور، ومما يدل على اتساعه أنه أخذ "من حلاوة الوافر دون انبتاره، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن تَرسُّل المتقارب

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٥٧.

(٢) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٢٢.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص١٠٣.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٤٤٣.

المحض دون خفته وضيقه، وسَلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز، وأفاده الطول أبهة وجلالة، فهو البحر المعتدل حقا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به"(١).

● ويدلُّ هذا البحر على فحولة الشاب الظريف وشاعريته وطول نفسه، فقد فجر من خلاله طاقاته الإبداعية، وصاغ عليه عواطفه، وحمَّل أنغامه المواقف المتضاربة والأغراض المتباينة من غزل ومدح وفخر وهجاء وعتاب ونحوها، ويلي البحر الكامل من حيث استعمال الشاب الظريف له يتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
الطويل	٢٤	١٧	٢٦	١	٤٥٧	%١٨.٩

وعمومًا فإنَّ الشاب الظريف يستعمل هذا البحر متوافقا مع طبيعة الغرض والفكرة التي يطرحها، فيأتي قوله منسجمًا مع إيقاع هذا البحر، وكذلك يكون منسجمًا مع طبيعة الفكرة، وكان أكثر استعماله لهذا البحر في الغزل، ومنه قوله:

وَحُزْتَ جَمَالًا لَيْسَ فِي الخَلْقِ مِثْلُهُ ... بِهِ دَائِمًا قَلْبِي يَهِيمُ وَيُشْغَفُ

فَخَدُّكَ وَرْدٌ واللَّوَاحِظُ نَرْجِسٌ ... وَشَخْصُكَ نِدْمَانٌ وَرِيقُكَ قَرْقَفُ

وَجَفْنُكَ نَبَّالٌ وَشَعْرُكَ مُسْبَلٌ ... وَقَدُّكَ خَطِّيٌّ وَلَحْظُكَ مُرْهَفُ(٢)

استطاع الشاعر من خلال البحر الطويل أن يكشف عن مفاتن محبوبته مستمدا من الطبيعة صوره وتشبيهاته، مبينا أنها امتلكت جمالا لا مثيل له فهام قلبه بهذا الجمال حتى غمره، كاشفا عن مفاتنها الجسدية: فخدها ورد، واللواحظ نرجس، وشخصها ندمان، وريقها خمر، وجفنها سهام صائبة، وشعرها طويل، وقدها خطي، ولحظها سيف مرهف.

وقد أتاح الطويل المجال للظريف لاستعماله في هذه الغزلية فأتت الألفاظ متناغمة عَذْبة، تُشعر بالترنم والتغني.

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب ، ج١، ص٤٤٣.

(٢) الديوان، ص٢١٨.

كما استعمله في الرثاء، ومن ذلك قوله في رثاء الفخر العراقي:

لَعَمْـرُكَ مَـا الفَخْـرُ العِرَاقِـيُّ مَيِّـتٌ　　　وَإِنْ كَـانَ مَـا بَـيْنَ القُبُـورِ لَـهُ قَبْـرُ

وَلَكِنَّهَــا الأُخْــرَى أَتَــتْ وَتَزَيَّنَــتْ　　　وَفَـاخَرَتِ الـدُّنْيَا وَكَـانَ لَهَـا الفَخْـرُ(١)

يتحلى قوله هذا بالبهاء والتعظيم والإجلال، فكان البحر الطويل من أنسب البحور الشعرية لرؤاه وتجربته، فكثرة تفعيلات البحر هيّأت للشاعر نَفَسا طويلا، عَبَّرَ من خلالها عن معانٍ حزينة مؤلمة نابعة من إحساس بالمعاناة، فملامح الحزن والألم غلبت على جو البيتين، إذ وجد الشاعر في البحر الطويل القدرة على توافر التناغم الإيقاعي، الموافق لنمط المعالجة المتأنية.

وفي الفخر والحماسة تنساب مشاعره في البحر الطويل فيقول:

أَرومُ بِعَزْمِـي فَـوْقَ مـا دُونَ نَيْلِـهِ　　　لِـوَاءُ المَنايَـا خَـافِقُ الظِّـلِّ بَنْـدُهُ

وَمَـا شَـرَفِي إِلَّا بِنَفسِـي وَإِنْ يَكُـنْ　　　لِقَـوْمِي فَخَـارٌ طَـاوَلَ الـنَّجْمَ مَجْـدُهُ

وَلـوْ كَـانَ تَحْصِـيلُ الفَخَـارِ بِنِسْبَةٍ　　　تَسَـاوَى إِذًا حَـدُّ الحُسَـامِ وَغِمْـدُهُ

وَلاَ ذَنْبَ لِي إِلَّا الكَمَالَ عَلَـى الصِّبا　　　فَمَـنْ لِـي بِعَيْـبٍ أَوْ بِشَـيْبٍ يـردُّهُ(٢)

صوره

لا يستعمل البحر الطويل إلا تامًّا، "فلا يستعمل مجزوءًا (بحذف عروضه وضربه)، ولا مشطورا (بحذف نصف تفاعيله)، ولا منهوكا (بحذف ثلثي تفاعيله)"(٣)، وتفاعيله ثمان، أربع في كل شطر، وهي:

فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن　　　فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعيلن

ولا تكون عروضه إلا مقبوضة(٤) بحذف الخامس الساكن فتُحوَّل مفاعيلن إلى (مفاعلن)، أما أضربه فثلاثة: فقد يأتي ضربه صحيحا (مفاعيلن)، أو مقبوضا (مفاعلن)، أو محذوفا(١) (مفاعي) وتحوَّل إلى (فعولن)، وقد استخدم الشاب الظريف في شعره صور هذا البحر الثلاث.

---

(١) الديوان، ص١٥٨.

(٢) الديوان، ص١٢٦. البند: "كلمة مُعربَّة، وأصلها في الفارسية: بند وقد دخلت العربية بعدة معانٍ: الراية أو العلم، أو شريط من القطن المصبوغ يشد على الوسط بدلًا من الأحزمة". المعجم العربي لأسماء الملابس، د. رجب عبد الجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٢م، ص٧٨.

(٣) المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. أحمد الزين العزازي، د. محمد مصباح نصر، ص٨٤.

(٤) **القبض:** هو "حذف الحرف الخامس الساكن من الجزء، ويدخل (فَعُولُن) فتصبح (فَعُولُ)، و(مَفَاعِيلُن) فتصبح (مَفَاعِلُن)". المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص٣٧٤.

١- العَرُوضُ مَقْبُوضَةٌ والضَّرْبُ مَقْبُوض.

وعليها نظم الشاب الظريف (ثلاثمائة وأربعة عشر بيتا)، أتت في ثمان عشرة قصيدة واثنتي عشرة مقطعة واثنتي عشرة نتفة، وتحتل هذه الصورة المرتبة الأولى من بين صور البحر الطويل بنسبة (٦٨.٣%)، ومنها قوله:

غَرَامِـــيَ فِــيكُمْ مَـــا أَلَـــذَّ وَأَطْيَبَـــا	**وَأَهْلًا بِسُقْمِي مِنْ هَوَاكُمْ وَمَرْحَبَا**[٢]

وتقطيعه هكذا:

غرام / يَ فيْكم ما / ألـذذ / وأطيبا	**وأهلن / بسقمي من / هواكم / ومرحبا**
فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن	**فعولن / مفاعيلن/ فعولن / مفاعلن**

فعروض هذا البيت (وَأَطْيَبَا) أتت مقبوضة كذا الضرب (وَمَرْحَبَا)، ومن هذه الصورة أيضا قوله:

أَوَائِـــلُ حُـــبٍّ مَـــا لَهُـــنَّ أَوَاخِـــرُ	**خَـوَاطِرُ لَا تَنْفَـكُّ عَنْهَـا الخَـوَاطِرُ**[٣]

٢- العَرُوضُ مَقْبُوضَةٌ والضَّرْبُ صَحِيح.

وقد نظم الشاب الظريف على هذه الصورة (مائة وثمانية أبيات)، أتت في أربع قصائد وخمس مقطعات وثلاث عشرة نتفة وبيت يتيم، وتحتل هذه الصورة المرتبة الثانية من بين صور البحر الطويل بنسبة (٢٤%) ومنها قوله:

أُحِبُّ وُرُودَ المَـاءِ يُحْـرَسُ بِـالظُّبَى	**وَأَهْوَى ازْدِيَارِ الحَيِّ يُمْنَـعُ بِالسُّمْرِ**[٤]

وتقطيعه هكذا:

أحببو / ورود لما / ءِ يحر / س بظْظبى	**وأهْوز/ ديار لحي/ يِ يمْن/ ع بسْسمْري**
فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن	**فعولن / مفاعيلن/ فعول / مفاعيلن**

---

(١) **الحذف**: هو "إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء، ويدخل (فَعُولُن) فتصبح (فَعُو)، و(مَفَاعِيلُن) فتصبح (مَفَاعِي) وتنقل إلى (فعولن)، و(فاعلاتن) فتصبح (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن)". المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص٢١٨.

(٢) الديوان، ص٦٦.

(٣) الديوان، ص١٥٩. الخاطِرُ: مَا يَخْطُرُ فِي الْقَلْبِ مِنْ تَدْبِيرٍ أَو أَمْرٍ. لَا تَنْفَكُّ: لا تَزُولُ. فانْفَكَّ: مِنِ انْفِكاك الشَّيْءِ مِنَ الشَّيْءِ إِذَا انْفَصَلَ عَنْهُ وَفَارَقَهُ.

(٤) الديوان، ص١٦٨. أورد المحقق لفظة (ازْدِيَار) مجرورة، والأصل: النصب على المفعولية.

فعروض هذا البيت (سُ بِظْظَبَى = مفاعلن) أتت مقبوضة، أما الضرب (عُ بِسْسُمْري = مفاعيلن) فهو صحيح. ومن هذه الصورة أيضا قوله:

أَيَجْمُـلُ سُـلْوَانِي إِذَا هَجَـرَ الحِـبُّ ... أَمِ الصَّبْرُ أَوْلَى بِي إِذَا وَلَّـهَ الحُبُّ[1]

وعروض هذا البيت (جَرَ لْحِبْبُو = مفاعيلن) أتت صحيحة، ولا يتأتى ذلك إلا عند التصريع سواءٌ أكان التصريع في مطلع القصيدة أم في أثنائها[2].

٣- العَرُوضُ مَقْبُوضَةٌ والضَرْبُ مَحْذُوف.

وتعد هذه الصورة أقل صور البحر الطويل ورودا في شعر الشاب الظريف حيث بلغ مجموع أبياتها (خمسة وثلاثين) بيتا، أتت في قصيدتين ونتفة واحدة بنسبة بلغت (٧.٧%)، ومنها قوله:

هَنِيئًا لِطَرْفٍ فِيكَ لا يَعْرِفُ الكَرَى ... وَتَبًّـا لِقَلْـبٍ فِيـكَ لَـيْسَ يَهِـيمُ[3]

وتقطيعه هكذا:

هنيئن/ لطرفن في/ ك لا يع/ رف لكرى ... وتبْبن/ لقلبن في/ ك ليس/ يهيمو

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن ... فعولن / مفاعيلن/ فعول / فعولن

أتت عروض هذا البيت (رِفُ لكَرَى = مفاعلن) مقبوضة، أما الضرب (يَهِيمُو = فعولن) فقد أتى محذوفا، ومن هذه الصورة أيضا قوله:

لَنَـا صَـاحِبٌ لا يَرْعَـوِي لِفَضِـيلَةٍ ... فَلَـيْسَ لَـهُ عَقْـلٌ وَلَا لِذَوِيـهِ[4]

مما سبق يتضح لنا أن الشاب الظريف استعمل البحر الطويل بصوره المختلفة وإن راقت له صورة دون أخرى فأكثر استعمالها عن غيرها.

---

(١) الديوان، ص٥٥. وهذا البيت هو البيت المفرد الأوحد في ديوانه وفقا لتحقيق: د. صلاح الدين الهواري. السُّلْوَانُ: النِّسْيَانُ، وقِيلَ: السُّلْوَانُ والسُّلْوَانَةُ: شيءٌ يُسْقاهُ العاشِقُ ليَسْلُوَ عَنِ المرأَة.

(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص٩٩ – ١٠٠.

(٣) الديوان، ص٣٠٠.

(٤) الديوان، ص٣٥١. الارعِوَاء: النُّزُوعُ والرُّجُوعُ. يُقَالُ: ارْعَوَى فُلَانٌ عَنِ الْجَهْلِ ارْعِوَاءً أي نُزُوعُه وحُسْنُ رُجوعهِ، وفُلان لَا يَرْعَوِي إِلَى شَيءٍ مِنْ كِتَابِ اللهِ أَي لَا ينكفُّ وَلَا يَنْزَجِرُ.

ثالثاً: البَحْرُ البَسِيط

وسُمِّيَ هذا البحر بسيطًا؛ "لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية... وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه"[١].

والبسيط أحد البحور الثلاثة التي كثر استعمالها في الشعر العربي حتى إنه يلي الطويلَ استعمالا فهو من أكثر البحور استيعابا للأغراض والمعاني المختلفة فيستعمل كذلك في المدح والهجاء والفخر والحماسة فهو يناسب العنف كما يناسب اللين، وقد تناسب هذا البحر بطبيعته مع عاطفة الشاعر والأغراض التي ساقها في ديوانه من مدح وهجاء وحماسة.

وهو وإن كان لا يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة إلا إنه "يفوق الطويل رقة وجزالة، وقد أكثر من النظم على وزنه الشعراء العباسيون، وأصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينية، ورائد هؤلاء جميعا كعب بن زهير في قصيدته (بانت سعاد)"[٢].

ويعد البحر البسيط ثالث البحور التي أكثر الشاب الظريف من استخدامها، يتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
البسيط	١٦	١٣	٢٤	******	٤٠٤	%١٧

كما نظم الشاب الظريف أطول قصيدة في ديوانه على هذا البحر، وقد بَلَغَتْ ثمانيةَ وخمسين بيتا ومطلعها:

قِـفْ بِالرَّكَائِـبِ أَوْ سُـقْهَا بِتَرْتِيـبِ   عَسَى تَسِيرَ إِلَى الحَيِّ الأَعَارِيبِ[٣]

وقد قَدَّمَهُ (القرطاجني) على غيره من الأعاريض؛ لكثرة وجود التناسب وحسن الوضع فيه[٤]، واستطاع الشاب الظريف استعماله في أغلب أغراضه الشعرية، وإن كان للغزل النصيب الأوفر من بين هذه الأغراض، ومنه قوله:

لَمَّا رَمَيْتُمْ سِـهَامَ البَيْنِ عَنْ مَلَلٍ   صَيَّرْتُمُوا كُلَّ قَلْبٍ فِي الهَوَى غَرَضَا[١]

---

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٣٩.

(٢) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، ص٤٧.

(٣) الديوان، ص٨٠.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، ص٢٤١.

واستعمله أيضا في المدح منتقلا من خلاله إلى الافتخار بجودة شعره وأن قصائده قد خلت من أسوء عيوب القافية الممثلة في (الإقواء والإيطاء)، وكأنه يعرض بغيره من الشعراء قائلا: لا يقاس شعري بشعر غيري المبتذل الرديء، ومنها قوله:

إِلَيْـكَ أَرْسَــلْتُ أَبْيَاتًــا لِمَــدْحِكُمَا   فِــي سَــاحَتَيْهِنَّ إِسْــرَاءٌ وَإِرْسَــاءُ

لَــمْ يَقْــوَ مِــنْهُنَّ إِقْــوَاءٌ لِقَافِيَــةٍ   وَلَـمْ يَطَـأْهُنَّ فِـي التَّرْتِيـبِ إِيطَـاءُ(٢)

واستعمله في الهجاء ومن ذلك قصيدته التي عرض فيها لمساوئ مجتمعه ونقائضه حيث يقول فيها:

وَرُبَّ حَامِــلِ وِزْرٍ غَيْــرِ مُجْتَــرِمٍ   وَلَائِـطٍ وَهْـوَ عَـفُّ الـذَّيْلِ وَالنَّظَـرِ(٣)

صوره

يُسْتَعْمَلُ البسيطُ تاما ومَجْزُوءًا، وقد استخدمه الشاب الظريف بنوعيه وإن كان استخدامه للتام أكثر منه للمجزوء، ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	صوره	عدد الأبيات	النسبة
البسيط	التام	٣٧٥	%٩٢.٨
	المجزوء (المُخلّع)	٢٩	%٧.٢

أ- البسيط التّام : والتام تفاعيله ثمانٍ، أربع في كل شطر، وهي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وتحدث في تفعيلات البسيط تغييرات عدة، "كتعاقب (فاعلن) و (فعِلن) في حشو البيت، وأحيانا يكون الوزن (مُفْتَعِلُنْ فعِلُن)، وأحيانا (مُتَفْعِلُنْ فَعِلُن) وكل هذا يقبله السمع"(٤)، وللبسيط التام عروض واحدة، وهي دائما مخبونة، وله ضربان مخبون ومقطوع، وشذ استخدم عروضه أو ضربه تاما(٥) ولم يستعمله الشاب الظريف شذوذا إلا مرة واحدة في نتفة يقول فيها:

---

(١) الديوان، ص١٩٦. المَلَلُ: هُوَ أَن تَمَلَّ شَيْئًا وتُعْرِض عَنْهُ.

(٢) الديوان، ص٣١.

(٣) الديوان، ص١٦٥. الجُرْم: الذَّنْبُ. والمُجْرِم: الْمُذْنِبُ. اللائط: لاطَ الرجلُ لِواطا ولاوطَ: أي عَمِل عَمَل قومِ لُوطٍ.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٤٤٢.

(٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص٦٨.

وَمُقْـرِئٍ طَيِّـبُ الأَلْحَـانِ هَـيَّجَ فِـي		قَلْبِـي غَرَامًـا بِمَـا مِـنْ فِيـهِ يُلَحِّنُـهْ[1]

فالعروض في هذا البيت (يَجَ فِي = فَعِلُن) أتت مخبونة، أما الضرب (لَحْحِنُهْ = فَاعِلُنْ) فقد أتى تاما شذوذا.

١- العَرُوضُ مَخْبُونَةٌ والضَّرْبُ مَخْبُون.

والخَبْنُ "هو(حذف الثاني الساكن). فتحول (فاعلن) إلى (فَعِلُن)"[2]، وقد نظم الشاب الظريف على البسيط التام مخبون العروض والضرب (مائتين واثنين وسبعين) بيتا في اثنتي عشرة قصيدة وإحدى عشرة مُقَطَّعَةٍ وست نُتْفَات، ومن هذه الصورة قوله:

لَا غَرْوَ إِنْ هَزَّ عِطْفِي نَحْوَكَ الطَّرَبُ		قَدْ قَامَ حُسْنُكَ عَنْ عُذْرِي بِمَا يَجِبُ[3]

وتقطيعه هكذا:

لَا غَرْوَ إِنْ/ هَزْزَ عِطْ/ فِي نَحْوَكَطْ/ طَرَبُو		قَدْ قَامَ حُسْ/ نُكَ عَنْ/ عُذْرِي بِمَا/ يَجِبُو

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن		مستفعلن / فعلن/ مستفعلن / فعلن

فعروض هذا البيت (طَرَبُو) أتت مخبونة كذا الضرب (يَجِبُو). ومن هذه الصورة أيضا قوله:

طَابَـتْ بِـذِكْرِكُمُ الـدُّنْيا بأَجْمَعِهَـا		لِمَـا تحمَّـل مِـنْكُمْ عَـاطِر الأَرَجِ[4]

● ومن هذه الصورة يمكن الإشارة لخطأ عروضي تنبّه إليه د. صلاح الدين الهواري بينما أغفله شاكر هادي شكر، حيث أورد المحققان مقطعة من (البسيط) والشطر الأول من البيت الأول على (الكامل) أحذ العروض، وذلك في قوله:

مَـرَّتْ عَلَـى طُـولِ المَـدَى حِجَجِـي		وَكَـمْ شَكَوْتُ فَلَـمْ تُصْـغُوا إِلـى حُجَجِـي

يـا سَـاكِنِي جِلَّـقَ قَـدْ طَـابَ عِنْـدَكُمُ		نَشْرُ الفَرادِيسِ فَـأْتُوا الصَّبَّ بِـالفَرَجِ[5]

---

(١) الديوان، ص٣٢٥.

(٢) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، ص٢٢٢.

(٣) الديوان، ص٤٧.

(٤) الديوان، ص١١١. الأَرَجُ: نَفْحَةُ الريحِ الطَّيِّبَةِ.

(٥) الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص١١٠. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص٨٣ – ٨٤. الحِجَجُ:(ج) حِجَّة، والحِجَّةُ: السَّنَةُ. الحُجَجُ:(ج) حُجَّة، والحُجَّة: البُرْهان؛ وَقِيلَ: الحُجَّة مَا دُوفِعَ بِهِ الخَصْمُ. الفَرَادِيسُ:(ج) الفِرْدَوْس أَصله رُوميّ عُرِّبَ، وَهُوَ البُستان، وأَهل الشأْم يَقُولُونَ للْبَساتين والكُروم: الفَراديس.

٢- العَرُوضُ مَخْبُونَةٌ والضَّرْبُ مَقْطُوع.

وبالقَطْع تصير(فاعلن): (فاعل) وتحول إلى (فعْلن)، وفي (متفاعلن) فتصير: (متفاعل) وتحول إلى (فعلاتن)[١]، وبالرغم من الفَرْقِ الوَاضِحِ مِنْ نَقْصِ التَّفعيلةِ إلّا إنَّهُ "لا يَكادُ يُحَسُّ تَعَاوُرِهما اخْتِلافٌ بَيِّنٌ"[٢].

وقد نظم الشاب الظريف على البسيط التام مخبون العروض مقطوع الضرب جملة من الأبيات بلغت (مائة وواحدا) في أربع قصائد ومُقَطَّعَةٍ واحدة وأربع نُتَفَات، ومن هذه الصورة قول الشاعر:

يَا سَاكِنِي مِصْرَ شَمْلُ الشّوْقِ مُجْتَمِعٌ بَعْدَ الْفِرَاقِ وَشَمْلُ الوَصْلِ أَجْزَاءُ[٣]

وتقطيعه هكذا:

يَا سَاكِنِي/مِصْرَ شَمْ/ لُ شْشَوْقِ مُجْ/ تَمِعُن بَعْدَ لْفِرَا/ قِ وَشَمْ/ لُ لْوَصْلِ أَجْ/ زَاءُو

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن مستفعلن / فعلن/ مستفعلن / فاعل

فعروض هذا البيت (تَمِعُن = فعلن) أتت مخبونة، أما الضرب (زَاءُو = فاعل) فأتى مقطوعا. ومن هذه الصورة أيضا قوله:

إِنِّي لَفِي كَنْفِ مَوْلًى جُودُ رَاحَتِهِ كَمْ رَاحَةٍ وَصَلَتْ مِنْهُ لإِنْسَانِ[٤]

ب- البسيط المجزوء : والمجزوء تفاعيله ست، ثلاث في كل شطر، ولكن الشاب الظريف لم يستعمله إلا (مخلعا)، ومخلع البسيط: "هو مجزوء البسيط الذي دخل عروضه وضربه الخبن مع القطع، فتصير (مستفعلن): (متفعل) وتنقل إلى: (فعولن)"[٥]، وعلى هذا يكون وزنه العروضي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

---

(١) المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. أحمد الزين العزازي، د. محمد مصباح نصر، ص٦٠.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٤٤١.

(٣) الديوان، ص٣٠.

(٤) الديوان، ص٣٣٢. الكَنَفُ والكَنَفَةُ: نَاحِيَةُ الشَّيْءِ، وناحِيتا كلِّ شَيْءٍ كَنَفَاه، وَالجَمْعُ أَكْنَاف. وكَنَفُ الرَّجل: حِضْنه يَعْنِي العَضُدين والصدْرَ. وأَكْنَاف الجَبَلِ وَالوَادِي: نواحِيه حَيْثُ تَنْضَمُّ إِلَيْهِ. وكَنَفُ اللَّهِ: رَحْمَتُهُ.

(٥) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٤م، ص٥٨.

واستعمل الشاب الظريف مخلع البسيط في (تسعة وعشرين) بيتا، أتت في مقطعة واحدة وثلاث عشرة نتفة، ومن هذه الصورة قوله:

يَـا أَهْـلَ نَجْـدٍ عَلَـى هَـوَائِي سَـدَدْتُمُ سَـائِرَ الجِهَـاتِ[1]

وتقطيعه هكذا:

يَـا أَهْـلَ نَجْـ/ دِن عَلَـى / هَـوَائِي سَـدَدْتُمُو / سَـائِرَلْ / جِهَـاتِي

مسـتفعلن / فـاعـلن / فعـولن مـتفعلن / فـاعلن/ فعـولن

فعـروض هـذا البيـت (هَـوَائِي = فعولـن) أتـت مخبونـة مقطوعـة، وكـذلك الضـرب (جِهَاتِي = فعولن). ومن هذه الصورة أيضا قوله:

يَـا بَاعِثًـا شَـعْرَهُ انْتِشَـارًا بِقَامَـةٍ مَـا لَهَـا نَظِيـرُ[2]

رابعًا: البَحْرُ الوَافِر

وهو بحر سريع النغمات متلاحقها، حيث تكثر فيه المقاطع القصيرة، وتوالي هذه المقاطع يكسب الوزن نوعا من الثقل، وسمي هذا البحر بالوافر؛ "لكثرة الحركات في تفعيلاته ووفرتها، لأنه ليس في الأجزاء (التفاعيل) أكثر حركات من مفاعَلَتُن"[3]، ويحتل الوافر المرتبة الرابعة بين البحور الشعرية من حيث استعمال الشاب الظريف، ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
الوافر	١١	٧	٢١	*******	١٩٠	%٨

ويستغل الشاب الظريف مطاوعة البحر (الوافر) وما تتسم به تفعيلاتُه من قدرةٍ على استيعاب المعاني فينظم منه في الغزل والمدح والوصف والفخر، إضافة إلى خمرياته التي يصور في إحداها حباب الخمر وقد استدارت بحرف الكأس وانتظمت صفوفا بمجموعة من الجواري الحسان اصطففن حول عروس ليلة زفافها فيقول:

كَـأَنَّ عُيُونَهَـا لَمَّـا اسْـتَدَارَتْ بِحَـرْفِ الكَـأْسِ صَـفًّا بَعْـدَ صَـفِّ

---

(١) الديوان، ص١٠٢.

(٢) الديوان، ص١٥٨.

(٣) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٦٥.

وَصَائِفُ حَوْلَ جَارِيَةٍ عَرُوسٍ   عَقَدْنَ مَلَاحَةً كَفًّا بِكَفٍّ[١]

صوره

يُستعمل البحر الوافر تاما ومجزوءًا، وقد استعمله الشاب الظريف بقسميه وصوره المختلفة، وإن كان استعماله للتام منه أكثر من المجزوء، وسيتضح ذلك من خلال تصفح ديوان الشاعر.

البحر	صوره	عدد الأبيات	النسبة
الوافر	التام	١٥١	%٧٩.٥
	المجزوء	٣٩	%٢٠.٥

أ- الوافر التّام: يتكون الوافر التام في الأصل من (مفاعلتن) مكررة ست مرات، ثلاث في كل شطر، هكذا:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

إلا إن الشعراء "لم يستعملوه –تاما– إلا كما ورد في ضابطه مَقْطُوف (العروض والضرب)"[٢]، وفي هذا يقول د. عبد الله الطيب: "وقد احتالوا على وزنهم هذا فأدخلوا عليه علة اسمها القَطْفُ.... وهذا الوزن المستعمل من الوافر"[٣]، فيكون على وزن:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ويرى الدكتور عبد الله الطيب بأن الوافر أصله المتقارب فيقول: "ولو قد التفتوا لمكان (فعولن) من هذا الوزن المستعمل لأدركوا أن أصله من المتقارب، وحقيقته:

فَعُوْلُ فَعُوْ. فَعُوْلُ فَعُوْ.فعولن   فَعُوْلُ فَعُوْ. فَعُوْلُ فَعُوْ.فَعُوْلُن"[٤]

والوافر التام ليس لعروضه وضربه إلا صورة واحدة (مقطوف العروض والضرب)، والقَطْفُ هو اجتماع الحذف مع العَصْبِ إذ إنه "علة تتمثل في إسقاط السبب الخفيف – /٠– من آخر الجزء (التفعيلة) وإسكان الحرف الخامس المتحرك"[٥].

---

(١) الديوان، ص٣٧٧. الوَصَائِفُ:(ج) الوصيفة. والوصيفة: الخادمة والفتاة دون المراهقة.

(٢) المختار من علوم البلاغة والعروض، د. محمد علي السلطاني، ص٢٢٣.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٤٠٤.

(٤) المرجع نفسه، ج١، ص٤٠٤.

(٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٧٨.

وعلى صورة التام هذه صاغ الشاب الظريف (مائة وواحدا وخمسين بيتا) في تسع قصائد وخمس مقطعات وسبع عشرة نتفة، ومن ذلك قوله:

صَــــدَقْتُمْ قَـــدُّهُ يَحْكِـــي القَضِـــيبَا أَلَـــمْ تَـــرَهُ حَـــوَى زَهْـــرًا وَطِيبَـــا[(١)]

وتقطيعه هكذا:

صَدَقْتُمْ قَدْ / دَهُو يَحْكِلْ / قَضِيبَا أَلَـمْ تَرَهُـو / حَـوَى زَهْـرَن / وَطِيبَـا

مفـــاعلْتن / مفـــاعلْتن / فعـــولن مفـــاعلَتن / مفـــــاعلْتن / فعـــولن

فعروض البيت (قَضِيبَا) أتت مقطوفة على وزن (فعولن) وأصلها (مفاعلَتن) ثم دخلها الحذف، فصارت: (مفاعلَ) ثم العصب فصارت: (مفاعلْ) ثم حولت إلى: (فعولن)، كذلك ضرب البيت (وَطِيبَا) أتى مقطوفا، ويجوز أن يدخل العصب حشو هذا البحر فتصير (مفاعلَتن): (مفاعلْتن) بتسكين اللام.

ومن هذه الصورة قوله:

عَلَـــى أَنِّـــي فَتَـــىً فَطِـــنٌ بَلِيـــغٌ بَلُـــوغٌ مَـــا سَـــلَكْتُ لَـــهُ سَـــبِيلَا

بِأَلْفَـــاظٍ تَخِـــرُّ لَهَـــا القَـــوَافِي وَيَنْقَـــادُ القَـــرِيضُ لَهَـــا ذَلُـــولَا

إِذَا مَـــرَّتْ عَلَـــى أُذُنَـــيْ فَصِـــيحٍ سِـــوَاكَ يَعَـــضُّ إِصْـــبَعَهُ طَـــوِيلَا[(٢)]

ولقد صاغ الشاب الظريف هذه الأبيات في معرض المدح منتقلا من خلاله إلى المفاخرة بذاته، وهو ما يتناسب مع طبيعة هذا البحر؛ إذ إنه أكثر بحور الشعر طواعية فيشتدُ إذا شدَدتَه، ويرقّ إذا رقّقْتَه، فيصلح لموضوعات الفخر، والحماسة، والهجاء، والغزل والرثاء.

ب- الــوافر المجــزوء: والمجزوء تفاعيله أربع، اثنان في كل شطر، وعلى هذا يكون وزنه العروضي:

مفـــــــاعلتن مفـــــــاعلتن مفـــــــاعلتن مفـــــــاعلتن

ولمجزوء الوافر صورتان استعملهما الشاب الظريف، ويمكن إيضاح ذلك من خلال مطالعة ديوانه.

---

(١) الديوان، ص٦٤.

(٢) الديوان، ص٢٦٣. الذِّلُّ والذُّلُ: اللِّين وَهُوَ ضِدُّ الصُّعُوبَةِ.

١- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ مَعْصُوبٌ.

استعمل الشاب الظريف مجزوء الوافر صحيح العروض معصوب الضرب في (واحد وثلاثين) بيتا، أتت في قصيدتين ومقطعة واحدة ونتفتين، ومن هذه الصورة قوله:

شَـــدَا حَـــالِي لِيُطْـــرِبَهُمْ بِلَفْـــظٍ لِلْهَـــوَى يُعْـــرِبْ[١]

وتقطيعه هكذا:

شَـــدَا حَـــالْي / لِيُطْـــرِبَهُمْ بِلَفْظِـــنْ لِـــلْ / هَـــوَى يُعْـــرِبْ

مفـــاعلْتن / مفـــاعلَتن مفـــاعلْتن / مفـــاعلْتن

فعروض البيت (لِيُطْرِبَهُمْ = مفاعلَتن) أتت صحيحة أما الضرب (هَوَى يُعْرِبْ = مفاعلْتن)، فقد أتى معصوبا.

ومنها أيضا قوله:

رَشِـــيقَ القَامَـــةِ النَّضِـــرَهْ لَقَـــدْ أَصْـــمَيْتَ بِـــالنَّظْرَهْ[٢]

٢- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ صَحِيحٌ.

استعمل الشاب الظريف مجزوء الوافر صحيح العروض والضرب في (ثمانية) أبيات، أتت في مقطعة واحدة ونتفتين، ومن هذه الصورة قوله:

عِـــذَارٌ فِيـــهِ قَـــدْ عَبَثُـــوا مُحِبُّـــوهُ وَقَـــدْ عَنَتُـــوا[٣]

وتقطيعه هكذا:

عِـــذَارُنْ فِـــي / هِقَـــدْ عَبَثُـــو مُحِبْبُوهُـــو / وَقَـــدْ عَنَتُـــو

مفـــاعلْتن / مفـــاعلَتن مفـــاعلْتن / مفـــاعلَتن

فعروض البيت (هِقَدْ عَبَثُو = مفاعلَتن) أتت صحيحة كذلك الضرب (وَقَدْ عَنَتُو = مفاعلَتن)، وقد دخل العصْب حشو هذا البيت وهو جائز.

ومنها أيضا قوله:

وَيَبْـــدُو حُسْـــنُهَا خَضِـــرَا وَيَبْـــدُو زَهْرُهَـــا خَضِـــلَا[٤]

---

(١) الديوان، ص٩٦.

(٢) الديوان، ص١٦٢. أَصْمَيت الصَّيْدَ: إِذَا رمَيْتَه فقتَلْتَه وأَنت تَرَاهُ. وأَصْمَى الرَّمِيَّة: أَنفذَها.

(٣) الديوان، ص٩٧. العَنَتُ: دُخُولُ المَشَقَّةِ عَلَى الإنسان، ولقاءُ الشدَّةِ؛ يُقَالُ: أَعْنَتَ فلانٌ فُلَانًا إعناتًا إذا أَدْخَل عَلَيْهِ عَنَتًا أَي مَشَقَّةً.

(٤) الديوان، ص٣٨٣. الخَضِل والخَاضِل: كلُّ شيءٍ نَدٍ. والخَضِلُ: النَّبَاتُ النَّاعِمُ.

خامساً: البَحْرُ المُنْسَرِح

سُمِّيَ هذا البحر بالمنسرح؛ قيل: "لانسراحه، أي لسهولته على اللسان، وقيل: لانسراحه أي لمفارقته ما يحصل بأمثاله، إذ لا مانع من مجيء (مُسْتَفْعِلُنْ) ذات الوتد المجموع سَالِمَة في الضرب إلا في المنسرح فإنها لا تأتي في ضربه إلا مطوية"(١).

ويمتاز المنسرح برقة وليونة واضحة وهو مع ذلك من البحور التي رغب عنها الشعراء قديما وحديثا؛ لما وجدوه في نظمه من عنت ومشقة وفي أوزانه من بعض الاضطراب؛ ولذلك فهو قليل الشيوع في الشعر العربي، بل رأى بعضهم أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام(٢).

ولقد نوّع العباسيون في وزن هذا البحر وإن كان من نظم منه ما فعل إلا محاكاة لمعاصريه أو سابقيه، كـ(الكميت) حين أراد أن ينقض بائية ابن قيس الرقيات، والمولدين إذ كانوا يحرصون على محاكاة ابن أبي ربيعة وأضرابه ويدعون لأنفسهم من الظرف واللين ما كان لأولئك، وأما لإظهار القدرة والإتيان بالغريب كـ(الطرماح) فلأن غرامه بالغريب أبى عليه إلا أن يستعمل المنسرح في قافية من أصعب قوافيه؛ ليشق بذلك على نفسه وعلى مَن بعده(٣).

صوره

يُسْتَعملُ البحر المنسرح تاما ومجزوءًا ومَنْهُوكا، ولم يستعمله الشاب الظريف إلا تاما، ووزن التام:

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مستفعلن

وقد نظم فيه الشاب الظريف (مائة وثلاثة وأربعين بيتًا) في ست قصائد وست مقطعات وسبع نتفات كما هو موضح بالجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
المنسرح	٦	٦	٧	******	١٤٣	٦%

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١١٦ – ١١٧.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٩٢ – ٩٣.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٢٢٨ – ٢٢٩.

وعروض المنسرح التام لا تكون إلا مطوية[1]، أما الضرب فله صورتان استعملهما الشاب الظريف في شعره، ويمكن إيضاحهما فيما يأتي:

١- العَرُوضُ مطوية والضَّرْبُ مَطْوِيٌّ.

وقد استعمل الشاب الظريف هذه الصورة في (سبعة وتسعين بيتا) في أربع قصائد وخمس مقطعات ونتفتين، ومنها قوله:

وَالأَرْضُ إِلَّا دِمَشْقَ لِي وَطَنٌ   وَالنَّاسُ إِلَّا الأَمِيرَ لِي سَنَدُ [2]

وتقطيعه هكذا:

وَلْأَرْضُ إِلْ / لَا دِمَشْقَ / لِي وَطَنُن   وَنْنَاسُ إِلْ / لَلْأَمِيْرَ /لِي سَنَدُو

مستفعلن / مفْعُلَاتُ / مسْتعلن   مستفعلن / مفْعُلَاتُ / مسْتعلن

أتت عروض البيت (لِي وَطَنُو = مستعلن) مطوية وكذلك الضرب (لِي سَنَدُو = مستعلن)، وقد يلحق (مستفعلن) الخَبْنُ فتصير: (مـتَفْعِلن) وتحول إلى (مفاعلن)، وقد يلحق الطيّ (مفعولاتُ) فتصير: (مفعلاتُ).

● ولعل تداخلا وقع في هذا النص ضمن تحقيق د. صلاح الدين الهواري؛ إذ تبلغ عدد أبيات النص (تسعة) أورد أربعة منها مستقلة والخمسة الأخيرة ضمن النص الذي يليه وهو من الطويل، وقد وردت هذه الأبيات التسعة بنسقها القويم ضمن تحقيق شاكر هادي شكر[3].

● كما أورد د. صلاح الدين الهواري في تحقيقه نتفة ونسبها إلى البحر (السريع)، ولكن مع المقابلة العروضية تبين لنا أنها من المنسرح، وفيها يقول الشاعر:

فَمَا أَنَا فِي الحُضُورِ مُنْتَهِزٌ   أُمْنِيَّةُ النَّفْسِ غَيْبَةُ الرُّقَبَا[4]

---

(١) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٩٤. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص١٥٢.

<u>**في حين رأى غيرهما**</u>: أن عروض المنسرح تكون (**صحيحة**). الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٠٣. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٥٠. العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، ص٦٤.

(٢) الديوان، ص١٢١.

(٣) الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٩٠ – ٩١.

(٤) الديوان، ص٦٣.

وتقطيعه هكذا:

فَمَــا أَنَــا / فِلْحُضُــوْرِ / مُنْتَهِــزُن   أُمْنِيْيَـةُ نْ / نَفْسِ غَيْبَ / ـةُ رُرُقَبَا

مــتفعلن / مفْعُــلَاتُ / مسْــتعلن   مســتفعلن / مفْعُــلَاتُ / مسْــتعلن

● وكذلك أورد المحققان نتفة نسباها (للدوبيت)، ولكن مع المقابلة العروضية تبين لنا أنها من المنسرح مطوي العروض والضرب، وفيها يقول الشاعر:

المُغْــرَمُ مَــنْ ذِكْــراكُمُ يُقْلِقُــهْ   وَالعــانِيَ مَــنْ أَشْــواقُكُمْ تَحْرِقُــهْ

وَالمُــدْنَفُ مَــنْ مَدْمَعُــهُ يُغْرِقُــهْ   وَالعَاشِــقُ فِيــكَ بَلّــةٌ تَخْنُقُــهْ[١]

٢- العَرُوضُ مطوية والضَّرْبُ مَقْطُوع.

وقد استعمل الشاب الظريف هذه الصورة في (ستة وأربعين بيتا) في قصيدتين وقطعة واحدة وخمس نتفات، ومنها قوله:

أَحْلَـى مِـنَ الشَّــهْدِ مَـنْ هَوَيْـتُ وَكَـمْ   شُــقَّتْ بِــهِ فِــي الهَــوَى مَــرَارَاتُ[٢]

وتقطيعه هكذا:

أَحْلَى مِنَ شْ/ شَهْدِ مَنْ هـَ /وَيْتُ وَكَمْ   شُــقْقَتْ بِهِــي / فِلْهَــوَى مَ / رَارَاتُــو

مســـتفعلن / مفْعُــــلَاتُ / مسْــــتعلن   مســـتفعلن / مفْعُــلَاتُ / مفْعــولن

فعروض البيت أتت مطوية أما الضرب فأتى مقطوعا بحذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فصارت به (مستفعلن): (مستفعلْ) ونُقلت إلى (مفعولن). ومن هذه الصورة أيضا قوله يصف بخيلا:

يَــا جَــامِعَ المَــالِ وَهْــوَ يَمْنَعُــهُ   عَــنْ رَاغِــبٍ فِــي نَوَالِــهِ طَــامِعْ[٣]

---

(١) الديوان، ص٢٣٣. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص١٩٢. الدَّنَفُ: المَرَضُ اللازِمُ المُخامِرُ، وَقِيلَ: هُوَ الْمَرَضُ مَا كَانَ. وَرَجُلٌ دَنَفٌ ودَنِفٌ ومُدْنِفٌ ومُدْنَفٌ: بَرَاهُ المرضُ حَتَّى أَشْفى عَلَى الْمَوْتِ.

(٢) الديوان، ص٩٧.

(٣) الديوان، ص٢١٤. النَّوَال: العَطاء.

سادساً: البَحْرُ السَّرِيع

هـذا البحـر مـن الأوزان الخفيفـةِ الوَقْـعِ علـى الآذان، السـريعةِ الجَرَيـان علـى اللِّسـانِ، وسُـمِّيَ بـذلك؛ "لسـرعته فـي الـذوق والتقطيـع، لأنـه يحصـل فـي كـل ثلاثـة أجـزاء منـه مـا هـو علـى لفـظ سـبعة أسـباب، لأن الوتـد المفـروق أول لفظـه سـبب خفيـف، والسـبب أسـرع في اللفظ من الوتد، فلهذا المعنى سُمِّيَ سريعا"(١).

والبحر السريع على الرغم من خفته وسرعة جريانه على اللسان ومع ما فيه من سلاسة وعذوبة إلا إنه "نادر في الشعر الجاهلي، وقليل في صدر الإسلام، ولم يأت في شعر العباسيين إلا في الموضوعات التي تصطرع فيها العاطفة، ويحتدم فيها الإحساس كالرثاء مثلا"(٢).

صوره

يُسْتَعملُ البحـر السـريع تامـا ومشـطورا ولا يُسـتعمل مَنْهُوكـا(٣) ولا مجـزوءًا؛ لـئلا يَلْتَـبِسُ بـالرَّجَز، ولـم يسـتعمله الشـاب الظريـف إلا تامـا، وقـد نظـم فيـه الشـاب الظريـف (مائـة وأربعـة وعشـرين بيتـا) فـي ثـلاث قصـائد وثـلاث عشـرة مقطعـة واثنتـين وعشـرين نتفـة كمـا هـو موضـح بالجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
السريع	٣	١٣	٢٢	******	١٢٤	%٥.٢

أجْزَاءُ التَّام:

والتام تفاعيله ست، ثلاث في كل شطر، وهي:

مسـتفعلن مسـتفعلن مفعـولات مسـتفعلن مسـتفعلن مفعـولات

كما إن لعروضه وضربه صورا مختلفة، استخدم الشاب الظريف ثلاث صور منها وهي:

---

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٩٥.

(٢) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، د. عباس بيومي عجلان، ص٣٠٩.

(٣) **المَنْهُـوكُ**: مـا ذهـب ثُلُثـاه، وهـو قـولهم: نَهَكَـهُ المَـرَضُ يَنْهَكُـهُ، وغيـرُ المـرضِ إذا بـالغَ فـي الأَخْـذِ منـه. (انظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٧٩).

١- العَرُوضُ والضَّرْبُ (مَطْوِيَّةٌ مَكْسُوفَةَ).

والكَسْفُ: حذف السابع المتحرك، فتصير فيه (مفعولات): (مفعولا)[١]، ثم يدخل الطيّ بحذف الرابع الساكن، فتصير (مفعولا): (مفعلا) وتحول إلى (فاعلن)، وقد نظم الشاب الظريف على هذه الصورة (تسعة وخمسين بيتا) في قصيدة واحدة وتسع مقطعات وثمان نتف، ومنها قوله:

هَوَيْـــتُ مَـــنْ رِيقَتُـــهُ قَرْقَـــفٌ　　　وَمَالَـــهُ فِـــي ذَاكَ مِـــنْ شَـــارِبِ[٢]

وتقطيعه هكذا:

هَوَيْـتُ مَـنْ /رِيقَتُهُـو /قَـرْقَفُن　　　وَمَـالَهُو /فِـي ذَاكَ مِـنْ /شَـارِبِي

متفْعـلـن / مسْـتعلن / فـاعلن　　　متفْعـلن/ مستفعـلن/ فـاعلن

فعروض البيت مطوية مكسوفة وكذلك الضرب، وقد يدخل الطي حشو هذا البحر أيضا، فتصير (مستفعلن): (مستعلن) بحذف الرابع الساكن. ومن هذه الصورة أيضا قوله:

قُلْـتُ لَـهُ لَمَّـا انْثَنَـى وَانْتَشَـا　　　جُـدْ بِوَصَـالٍ مِنْـكَ لِـي إِنْ تَشَـا[٣]

٢- العَرُوضُ (مَطْوِيَّةٌ مَكْسُوفَة) ، والضَّرْبُ أَصْلَم.

والصَّـلْمُ: "حـذف الوتـد المفـروق مـن (مفعـولاتُ) فتصـبح: (مفعُـو)، وتنقـل إلـى (فَعْلُـنْ)"[٤]، وعلى هذه الصورة نظم الشاب الظريف (ثمانية وأربعين بيتا) في قصيدتين ومقطعتين وإحدى عشرة نتفة، ومنها قوله:

يَـا رُبَّ نَحْـوِيٍّ لَـهُ مَبْسَـمٌ　　　تَقْبِيلُـهُ غَايَـةُ مَطْلُـوبِي[٥]

وتقطيعه هكذا:

يَا رُبْبَ نَحْ / وِيْيِن لَهُو / مَبْسَمُن　　　تَقْبِيلُهُـو /غَايَـةُ مَـطْ / لُـوبِي

مستفعـلـن / مستفعلن / فـاعلن　　　مستفعـلن/ مستعـلن / فـعْلُنْ

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٨٦.

(٢) الديوان، ص٩١.

(٣) الديوان، ص١٨٩. الانْتِشَاء: أَول السُّكر ومُقدَّماته، وَقِيلَ: هُوَ السُّكْرُ نفْسُه.

(٤) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٨٩.

(٥) الديوان، ص٩٢.

فعروض البيت مطوية مكسوفة أما الضرب فأصلم، وقد يدخل الطي حشو هذا البحر أيضا، فتصير (مستفعلن): (مستعلن) بحذف الرابع الساكن.

● وقد أورد د. صلاح الدين الهواري في تحقيقه نتفة ونسبها إلى البحر (المنسرح)، ولكن مع المقابلة العروضية تبين أنها من السريع، وفيها يقول الشاعر:

لَا تُنْكِـــرُوا إِحْرَاقَـــهُ فِـــي الهَـــوَى قَلْبِـــي فَمَـا فِـــي ذَاكَ مِـــنْ عَـــارِ[1]

وتقطيعه هكذا:

لَا تُنْكِـرُوا / إِحْرَاقَهُـــو / فِلْهَـــوَى قَلْبِـي فَمَـا /فِـي ذَاكَ مِـنْ /عَـارِي

مستفعـلـن / مستفعلن / فـــاعلن مستفعـــلن/ مستفعـلن/ فـــعْلنْ

٣- العَرُوضُ (مَطْوِيَّةٌ مَكْسُوفَة) ، والضَّرْبُ مَطْوِيٌّ مَوقُوف.

والوقــف: تســكين الســابع المتحــرك فتصــير بــه (مفعــولاتُ): (مفعــولاتْ)، ولحقهــا الطــي فصــارت: (مفعــلات) ونقلــت إلــى (فــاعلان)[2]، وقــد نظــم الشــاب الظريــف علــى هــذه الصورة (سبعة عشر بيتا) في مقطعتين وثلاث نتفات، ومنه قوله:

يَـــا بَانَـــةً مَالَـــتْ بِأَعْطَافِـــهِ هَـا قَـدْ عَرَفْنَـا مِنْـكِ هَـزَّ الرِّمَـاحْ[3]

وتقطيعه هكذا:

يَـا بَـانَتَن / مَالَـتْ بِـأَعْ / طَـافِهِي هَـا قَدْ عَرَفْ /نَـا مِنْكِ هَزْ /زَرْرِمَـاحْ

مستفعـلـن / مستفعلن / فـــاعلن مستفعـــلن/ مستفعـلن/ فـــاعلانْ

ومنها أيضا قوله:

كَـمْ قُلْـتُ مِـنْ وَجْـدِي بِـهِ مُشْـفِقًا وَلِـي حَشًـا مِـنْ هَجْـرِهِ فِـي غَلِيـلْ[4]

---

(١) الديوان، ص١٧٥.

(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٨٩.

(٣) الديوان، ص١١٦.

(٤) الديوان، ص٢٨٢. الغَلِيلُ: شِدَّةُ الْعَطَشِ وَحَرَارَتُهُ، قلَّ أَو كَثُرَ، وَرُبَّمَا سُمِّيَتْ حَرَارَةُ الْحُزْنِ وَالْحُبِّ غَلِيلًا.

سابعاً: البَحْرُ الخَفِيف

وهذا البحر هو أَخَفُّ السُّبَاعِيَّات، وسُمِّيَ خفيفًا؛ "لِخِفَّتِهِ، وهذه الخِفَّةُ مُتَأَتِّيَةٌ من كثرةِ أسبابِه الخفيفةِ، والأسبابُ أَخَفُّ من الأَوْتادِ"[١]، وقد عَدَّهُ د/ إبراهيم أنيس من بحور المجموعة الثانية من حيث الشيوع[٢].

وقد نظم شاعرنا عليه (مائة وأربعة أبيات) أتت في ست قصائد وسبع مقطعات وست نتفات، كما في الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
الخفيف	٦	٧	٦	******	١٠٤	٤.٤%

صوره

البحر الخفيف يُسْتَعْمَلُ تاما ومجزوءًا، ولعروضه وضربه صور مختلفة، والشاب الظريف لم يستعمله إلا تاما صحيح العروض والضرب، ويأتي الخفيف التام على الوزن التالي:

فــاعلاتن مســتفع لــن فــاعلاتن   فــاعلاتن مســتفع لــن فــاعلاتن

وعلى هذه الصورة يقول الشاب الظريف:

مَـا مُـرَادِي بِـالرَّبْعِ أَسْمَاءُ أَنْ تَسْـ   خُــو بِوَصْـلٍ أَوْ أَنْ يَــدُومَ لِقَــاءُ[٣]

وتقطيعه هكذا:

مَا مُرَادِي/ بِرْرَبْعِ أَسْ/ مَاءُ أَنْ تَسْ   خُو بِوَصْلن / أَوْ أَنْ يَدُو / مَ لِقَاءوْ

فــاعــلاتن/ مستفْعلن / فاعــلاتن   فــاعــلاتن / متـفْع لــن / فَعِلَاتُـن

فعـروض البيـت أتـت صـحيحة وكـذلك الضـرب، وإن لحقـه الخـبن فهـو لا يـؤثر فـي صحته؛ لأنه غير لازم، وبه تصير (فاعلاتن): (فعِلاتن)، و(مستفعلن): (متَفعلن).

ومثله قوله:

دَبَّ نَمْـلُ العِذَارِ فِـي الخَـدِّ يَبْغِـي   شَـهْدَ رِيـقٍ يَجْلُـو بِـهِ مَـا تَـأَجَّجْ[٤]

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٧٦.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٥٧ – ص٧٦.

(٣) الديوان، ص٣٣. الرَّبْعُ: المَنْزِلُ ودارُ الإقامة. ورَبْعُ الْقَوْمِ: مَحَلَّتُهم. السَّخَاءُ: الجُودُ.

(٤) الديوان، ص١١١.

● قـد يحـذف أول الوتـد المجمـوع مـن (فـاعلاتن) فتصـير: (فـالاتن) = (مفعـولن)، يقـول د. محمـد الهاشـمي: "قـد يلحـق هـذا الضـرب (التشـعيث) فيصـبح وزنـه (مفعـولن)، وقـد يلحـق التشـعيث العـروض أيضـا علـى قلـة، ولا يلـزم التشـعيث جميـع أضـرب القصـيدة وأعاريضها، بل يجوز جمعه مع الصحيح"(١)، ومثله قوله:

أَتَمَنَّـــاكَ كُلَّمَـــا سَـــارَ بَـــرْقٌ لَـيْسَ مِثْلِـي وَجْدًا عَلَـى التَّحْقِيـقِ(٢)

فعروض البيت (سَارَ بَرْقُن = فاعلاتن) صحيحة والضرب (تَحْقِيقِي = فالاتن) كذلك، إلا إنـه لحقـه (التشـعيثُ) وهـو مـع ذلـك صـحيح؛ لأن التشـعيث غيـر لازم، بـل يجـوز جمعـه مـع الصحيح.

● وتَلَاحُق أنغام هذا البحر وتدفقها أكسبته فخامةً وجلالا، ولخفته على الطَّبْعِ ورِقَّتِهِ على السَّمْعِ فهو من بحور التَّغَنِّي ويستوعب معاني الجدّ كالحماسة والفخر، وكذلك الرِّقَّة واللِّين كالرِّثاء والغَزَل والوجدانيات(٣)، وقد أكثر الشعراء المتقدمون من النظم عليه كالمهلهل والأعشى، ومنه قول الأعشى:

مَـــا بُكَـــاءُ الكَبِيـــرِ بِـــالأَطْلَالِ وَسُـــؤَالِي فَهَـــلْ تَـــرُدَّ سُـــؤَالِي(٤)

ومنه معلقة الحارث بن حلزة والتي يقول في مطلعها:

آذَنَتْنَـــــا بِبَيْنِهَـــــا أَسْـــــمَاءُ رُبَّ ثَـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنـــهُ الثَّـــوَاءُ(٥)

---

(١) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، ص٩٦. **التَّشْعِيثُ:** علّة تتمثّل في حذف الحرف الثاني أو الأول من الوتد المجموع، أخذوه من معناه اللغوي. فَشَعَّثَ من الشيء: أَخَذَ منه قليلا، ويدخل: (فاعلاتن) فتصبح (فاعاتُن)، أو (فالاتُن)، وتنقل إلى (مَفْعُولن). (انظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٩٣).

(٢) الديوان، ص٢٣٥. التَّحْقِيقُ: أحقَقْت الشئ: أَيْ أَوْجَبْتُهُ. وَتَحَقَّقَ عِنْدَهُ الخَبَرُ: أَيْ صحَّ. وحقَّقَ قَوْلَهُ وظنَّه تَحْقِيقًا: أَيْ صدَّقَ. وكلامٌ مُحَقَّقٌ: أَيْ رَصِين.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٨١.

(٤) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين، ص٣. الأَطْلَالُ: الطلل: مَا بَقِي شاخصا من آثَار الديار وَنَحْوهَا،(ج) أطلال وطلول.

(٥) ديوان الحارث بن حلزة، تحقيق: مروان العطية، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة: الأولى،١٩٩١م، ص١٩. آذَنَتْنَا: أعلمتنا، أخبرتنا. بَيْنِهَا: فراقها. أَسْمَاءُ: اسم حبيبة الشاعر. الثَّاوِي: المقيم. الثَّوَاءُ: الإقامة.

ثامناً: البَحْرُ الرَّجَز

وهذا البحر أكثر البحور تَقَلُّبا فلا يبقى على حالٍ واحدة، وسمي بذلك؛ "لاضطرابه، وهو مأخوذ من الناقة التي يرتعش فخذاها، وسبب اضطرابه جواز حذف حرفين من كل تفعيلة من تفعيلاته، وكثرة إصابته بالزحافات، والعلل، والشطر، والنهك، والجزء"(١).

وقيل إنما سمي بذلك؛ "لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء –المشطو–، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدّتْ إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم"(٢).

ولم يسلك الشاب الظريف به مسلكَ التَّطْويلِ، وإنَّما نَظَمَ فيه قِطَعًا قصيرةً شأنُه في ذلك شأنُ سابقيه، فقد "كان دَأْبُ العربِ فيه القطعَ القصارَ"(٣)، ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
الرجز	٣	٤	١١	*******	٨١	٣.٤%

ويتناسبُ الرَّجز مع أنواعِ الشعرِ "التي تُلْقَى على البَدِيهةِ أو الارتجالِ في مَقَامِ الرَّدِّ والمُنَافَرَةِ والمُفَاخَرَة"(٤).

صوره

يُستعمل البحر الرجز تاما ومجزوءًا ومشطورا ومنهوكا، ولم يستخدمه الشاب الظريف إلا تاما ومجزوءًا، وإن كان استعماله للمجزوء منه أكثر من التام، وسيتضح ذلك من خلال تصفح ديوان الشاعر.

البحر	صوره	عدد الأبيات	النسبة
الرجز	التام	٣٢	٣٩.٥%
	المجزوء	٤٩	٦٠.٥%

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٨٢.

(٢) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٧٧.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٢٨٦.

(٤) المرجع نفسه، ج١، ص٢٨٦.

أ- الرجز التّام: يتكون الرجز التام في الأصل من (مستفعلن) مكررة ست مرات، ثلاث في كل شطر ، هكذا:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وقد نظم الشاب الظريف على صورة التام منه (اثنين وثلاثين بيتا) في قصيدة ومقطعتين وست نتفات، أتت في جميعها (صحيحة العروض والضرب)، ومنه قوله:

أُنْظُرْ إِلى الأُفْقِ تَبَدَّى بَدْرُهُ   وَحَوْلُهُ مِنْ كُلِّ نَجْمٍ شَارِقُ[1]

وتقطيعه هكذا:

أُنْظُرْ إِللُ/ أُفْقِ تَبَدْ/ دَا بَدْرُهُو   وَحَوْلُهُو / مِنْ كُلْلِ نَجْ / مِنْ شَارِقُو

مستفعلن / مفتعلن / مستفعلن   مفاعلن / مستفعلن / مستفعلن

أتت عروض البيت (دَا بَدْرُهُو = مستفعلن) صحيحة وكذلك الضرب (مِنْ شَارِقُو = مستفعلن)، وقد يلحق (مستفعلن) الخَبْنُ فتصير: (مُتَفْعِلن) وتحول إلى (مفاعلن)، كما يلحقها الطيّ فتصير: (مسْتعلن) وتحول إلى (مفْتعلن)، وقد يجتمعا معا فيكون الخَبْلُ[2]. ومثله قوله:

أَهْدَى لَنَا بَنَفْسِجًا مَنْثُورُهُ   يَرُوقُنَا مِنْ كَفِّهِ الغَضِّ النَّدِي[3]

● وقد أورد د. صلاح الدين الهواري في تحقيقه قطعة بلغت (ستة أبيات) ونسبها إلى البحر السريع، ولكن مع المقابلة العروضية تبين أنها من الرجز التام، وفيها يقول الشاعر:

حَيِّ غَزَالًا سَلَّ مِنْ أَجْفَانِهِ   عَضْبًا غَدَا يَقْتُلُ فِي أَجْفَانِهِ[4]

وتقطيعه هكذا:

حَيْيِغَزَا/ لَنْ سَلْلَ مِنْ/ أَجْفَانِهِي   عَضْبَنْ غَدَا / يَقْتُلُ مِنْ / أَجْفَانِهِي

مفْتعلن / مستفعلن / مستفعلن   مستفعلن / مفْتعلن / مستفعلن

---

(١) الديوان، ص٢٢٩. الأُفْق والأُفُق: مَا ظَهَرَ مِنْ نَوَاحِي الفَلَك وأَطراف الأَرض، وَجَمْعُهُ آفَاقُ. (أُنْظُر): قطع المحقق همزة الوصل خلافا للقاعدة اللغوية، أما شاكر هادي شكر فقد أوردها وصلا. انظر: الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص١٨٨.

(٢) **الطيّ**: "حذف الرابع الساكن من التفعيلة". الخَبْلُ: "حذف الثاني والرابع الساكنين من التفعيلة –أي اجتماع الخبن والطي– ويدخل مُسْتَفْعِلن فتصير مُتَعِلن". المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٢٩ – ٣٠.

(٣) الديوان، ص١٣٨. الرَّوْقُ: الإعْجاب. وراقَني الشيءُ يَرُوقُني رَوْقا ورَوَقانا: أَعجبني، فَهُوَ رَائِقٌ.

(٤) الديوان، ص٣٣٨. السَّلُّ: انتزاعُ الشَّيْءِ وإِخراجُه فِي رِفْق. العَضْبُ: السيفُ الْقَاطِعُ.

ب- الرجز المجزوء: والمجزوء تفاعيله أربع، اثنان في كل شطر، وعلى هذا يكون وزنه العروضي:

مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن

ولمجزوء الرجز صورة واحدة (صحيح العروض والضرب)، وقد نظم الشاب الظريف على هذه الصورة (تسعة وأربعين بيتًا) أتت في قصيدتين ومقطعتين وخمس نتفات، ومنه قوله:

خَطٌّ العِذَارِ إنْ بَدَا   أَسْعَدُ مِنْهُ حَظُّهُ(١)

وتقطيعه هكذا:

خَطْطُ لْعِذَا/ رِ إِنْ بَدَا   أَسْعَدُ مِنْ/ هُ حَظْظُهُو

مستفعلن / مفاعلن   مفْتَعِلن / مفاعلن

أتت عروض البيت (رِ إِنْ بَدَا = مفاعلن) صحيحة وكذلك الضرب (هُ حَظْظُهُو = مفاعلن)، وقد لحقهما الخبن. ومثله قوله:

هَذَا الَّذِي أُحِبُّهُ   قَاسٍ عَلَيَّ قَلْبُهُ(٢)

وقوله أيضا:

قُولُوا لِرَسَّامِكُمُ   بِكَ الفُؤَادُ مُغْرَمُ(٣)

تاسعاً: البَحْرُ المُتَقَارِب

ويتميَّزُ هذا البحرُ بِنَغَمِهِ العَذْبِ، وإيقاعه الطربيّ، وسرعته وتدفقه نظرا لقصر تفعيلته، ومع ذلك فهو "رتيب الإيقاع؛ لأنه مبني على تفعيلة واحدة (فعولن)"(٤)، وسُمِّيَ بالمتقارب؛ "لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كُلِّ وَتَدَيْنِ سَبَبٌ واحدٌ فتتقارب الأوتادُ، فسُمِّيَ لذلك مُتَقَارِبا"(٥).

---

(١) الديوان، ص٢٠١.

(٢) الديوان، ص٥٦.

(٣) الديوان، ص٣٠٧.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٢٤.

(٥) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٢٩.

والمتقارب معدود في بحور المرتبة الثالثة من حيث نسبة الشيوع(١)، وقد امتاز باحتوائه رَنَّة ونغمة مطربة على شِدَّةٍ مَأْنوسَةٍ، كما أنَّه مُوَحَّدُ التفعيلة، ويعبر هذا البحر عن عاطفة الشاعر الثائرة، ووجدانه المضطرم؛ لما له من "رَنّةً واضحةً، ونغمةً حماسيةً مُطرِبةً محبَّبةً"(٢).

وقد نظم الشاب الظريف على المتقارب (ثلاثة وستين بيتا) في ثلاث قصائد ومقطعة ونتفة واحدة كما هو مبين بالجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
المتقارب	٣	١	١	******	٦٣	٢.٦%

ويبدو من استقراء شعر الشاعر أنّه قد استعمل البحر (المتقارب) في الغزل والفخر، ومن تغزله قوله:

حَبِيــبَ القُلُــوبِ أَذَبْــتَ العُيُــونَ　　　حَبِيــبَ الفُــؤَادِ أَذَبْــتَ القُلُوبَــا(٣)

ويقول مفتخرًا:

وَقَــدْ عَلِــمَ النَّــاسُ أَنِّــي امــرُؤٌ　　　أُحِــبُّ الغَــزَالَ وَأَهْــوَى الغَــزَلْ(٤)

صوره

البحر المتقارب يُستعمل تاما ومَجْزُوءًا، ولم يستخدمه الشاب الظريف إلا تاما، والتام تفاعيله ثمان، أربع في كل شطر، وهي:

فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن　　　فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن

وللمتقارب التام عروض واحدة (صحيحة) ولها أربعة أضرب: (صحيح، ومحذوف، وأبتر، ومقصور)، واستخدمه الشاب الظريف في صورتين هما:

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢١٠.

(٢) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، ص٣٩.

(٣) الديوان، ص٦٧.

(٤) الديوان، ص٢٨٤.

١- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ صَحِيح.

وقد نظم الشاب الظريف على هذه الصورة (تسعة عشر بيتا) في قصيدتين ومقطعة واحدة، ومنها قوله:

أُقَلِّــــبُ قَلْبِـــــيَ شَـــــوْقًا إِلَيــــهِ   وَأَذْرِي عَلَيــــهِ دُمُوعًــــا غِـــزَارَا[١]

وتقطيعه هكذا:

أُقَلْلِ / بُ قَلْبِ / يَ شَوْقَن/ إِلَيْهِي   وَأَذْرِي / عَلَيهِــي / دُمُــوعن /غِــزَارَا

فعولُ / فعــول / فعولن / فعولن   فعولن / فعــولن / فعــولن / فعولن

فالضربُ قد وافق العروضَ في صِحَّتِها، كما دخل القبض حشو البيت فصارت به (فعولن): (فعولُ)، وهو زحاف سائغ مستحسن[٢]. ومثله قوله:

يَمِيْنًــا بِطِيــبِ شَــبَابِ الزَّمَـــانِ   غَــدَاةَ الشَّــبَابِ وَنَيْــلِ الأَمَــانِي[٣]

٢- العَرُوضُ صَحِيحَةٌ والضَّرْبُ مَحْذُوف.

وعلى هذه الصورة نظم شاعرنا (أربعة وأربعين بيتا) في قصيدة ونتفة واحدة، ومنها قوله:

وَعَانَقْتُــــهُ وَخَلَعْــــتُ العِــــذَارَا   وَمَزَّقْــتُ ثَــوْبَ الحَيَــا والخَجَــلْ[٤]

وتقطيعه هكذا:

وَعَانَقْ / تُهُو وَ / خَلَعْتُ لْ/ عِذَارَا   وَمَزْزَقْ / تُ ثَوْبَل / حَيَا وَلْ /خَجَلْ

فعــولُن/ فعـــول/ فعولن / فعــولن   فعــولن / فعــولن / فعــولن / فعــو

فالعروض أتت صحيحة أما الضرب فقد لحقها الحذف فحُذف السبب الخفيف من (فعولن) فصارت: (فعو) وحُولت إلى (فعَل). ومثله أيضا قوله:

كَــوَى القَلْــبَ مِنِّــي بِــلَامِ العِــذَا   رِ فَعَرَّفَنِــــي أَنَّهَــــا لَامُ كَـــــيْ[٥]

وهذا البيت على هذا النسق لا يتفق وإيقاع البحر المتقارب، والصواب أن يكون على النحو الآتي:

كَــوَى القَلْــبَ مِنْــي بِــلَامِ العِــذَارِ   فَعَرَّفَنِـــــــي أَنَّهَـــــا لَامُ كَـــــــيْ

---

(١) الديوان، ص٣٧١. ذَرَى الشيءُ: أَي سَقَط، وذَرَيْتُ الحَبَّ وَنَحْوَهُ: وذَرَّيْته أَطَرْته وأَذْهَبْته.

(٢) **القبض**: "حذف الخامس الساكن". المعجم المفصل في علم العروض والقافية، د: إميل يعقوب، ص١٢٤.

(٣) الديوان، ص٣٣٣.

(٤) الديوان، ص٢٨٧. يُقَالُ: خَلَعَ فُلان العِذَارَ: أَي الحَيَاءَ؛ وَهَذَا مَثَلٌ لِلشَّابِّ المُنْهَمِك فِي غَيِّه.

(٥) الديوان، ص٣٥٢. كذلك أورده شاكر هادي شكر في تحقيقه على هذا النسق، ص٢٩١.

عاشراً: البَحْرُ الرَّمَل

بحر الرَّمَلِ "من البحور التي حَظِيَتْ باهتمامِ الشُّعراءِ قَدِيما وَحَدِيثا، ووجدَه الموسيقيّون والمُلَحِّنُون أَطْوَعَ في الغِنَاءِ، وأَقْبَلَ للتَّلْحِين"(١)، وهذا البحر يمتاز بالرقة؛ "لذلك أكثر شعراء الغزل من النظم فيه"(٢).

وسُمِّيَ الرمل بهذا الاسم؛ "لسرعة النطق به، وهذه السرعة متأتية من تتابع التفعيلة (فاعلاتن) فيه...... وقيل: بل سمي بذلك لتشبيهه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض"(٣).

وقد نظم الشاب الظريف على الرمل (أربعة وخمسين بيتا) في قصيدتين وأربع مقطعات واثنتي عشرة نتفة كما هو موضح بالجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
الرمل	٢	٤	١٢	******	٥٤	٢.٣%

صوره

يأتي البحر الرمل تاما ومجزوءًا، وقد استخدمه الشاب الظريف بصورتيه السابقتين، وإن كان استخدامه للمجزوء منه أكثر من التام، يتضح ذلك من الجدول الآتي:

البحر	صوره	عدد الأبيات	النسبة
الرمل	التام	١٢	٢٢.٢%
	المجزوء	٤٢	٧٧.٨%

---

(١) المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. أحمد الزين العزازي، د. محمد مصباح نصر، ص١٥٩.

(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٨٦.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٨٨.

أ- الرَّمَلُ التَّام.

والتام تفاعيله ست، ثلاث في كل شطر، وهي:

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلن   فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

ولا تكون عروض التام إلا محذوفة، أما ضربه فله صور مختلفة استخدم الشاب الظريف منها صورتين هما:

١- العَرُوضُ مَحْذُوفَة والضَّرْبُ صَحِيح.

وقد نظم الشاب الظريف على هذه الصورة (ثمانية أبيات) في أربع نتف، ومنها قوله:

لِـــــيَ فَـــــوْدٌ وَفُـــــؤَادٌ يَرْتَجِـــــي   طِيـبَ وَصْـلٍ مِـنْكُمْ بِـالهَجْرِ لاذَا(١)

وتقطيعه هكذا:

لِــيَ فَــوْدن / وَفُــؤَادن / يَرْتَجِــي   طِيـبَ وَصْـلن / مِـنْكُمْ بِـل/هَجْرِ لاذَا

فـــعِـــلاتن / فَعِــلَاتُن / فــاعلن   فـاعـــلاتن/ فـــالاتن/ فـــاعلاتن

فعروض البيت أتت محذوفة أما الضرب فصحيح، ويدخل الخبن (فاعلاتن) –وهو كثير– فتصير: (فعِلاتن)، ويدخل في سائرِ أجزائِه حَشْوا وعَرُوضا وضَرْبا، كما يدخل (فاعلن) فتصير: (فعِلن)، ويلحق (التشعيثُ) أيضا حشوا البيت –وهو تغيير غير لازم– فتصير به (فاعلاتن): (فالاتن).

ومن هذه الصورة أيضا قوله:

جَـــاءَ بِالكَـــأْسِ وَفِـــي وَجْنَتِـــهِ   شَـامَةٌ مِـنْ أَجْلِهَـا قُلْنَـا بَشَـامَهْ(٢)

---

(١) الديوان، ص١٤٧. الفَوْدُ: مُعظم شَعَرِ الرأْس مِمَّا يَلِي الأُذن. وفَوْدا الرأْس: جَانِبَاهُ، وَالْجَمْعُ أَفوادٌ. لاذَ بِهِ يَلوذ لَوْذا: لَجَأَ إِليه وعاذَ بِهِ.

(٢) الديوان، ص٣٨٦. الشامةُ: الأَثَرُ الأَسْودُ فِي الْبَدَنِ، وَهِي الخالُ فِي الجسد. البَشام: شجَر ذُو ساقٍ وأَفْنانٍ وورَقٍ صِغار أَكْبَرَ مِنْ وَرَقِ الصَّعْتَر وَلَا ثَمَر لَهُ، وإِذا قُطِعت وَرَقَتُه أَو قُصِف غُصْنُه هُرِيقَ لبَنًا أَبيض، وَاحِدَتُهُ بَشامة.

٢- العَرُوضُ مَحْذُوفَة والضَّرْبُ مَحْذُوف.

وعلى هذه الصورة نظم الشاب الظريف (أربعة أبيات) في مقطعة واحدة، ومنها قوله:

يَـا مَلِيـكَ الحُسْنِ كُـنْ لِـي مُحْسِنًا ... لَا يَـــــرَاكَ اللهُ إِلَا مُحْسِــــــنَا[(١)]

وتقطيعه هكذا:

يَا مَلِيكَ لْ/ حُسْنِ كُنْ لِي/ مُحْسِنَنْ ... لَا يَـــرَاكَ ل/ لَاهُ إِلْــــلَا/ مُحْسِـــنَا

فــاعِــلاتن / فَاعِـلَاتُن / فـاعلن ... فــاعـــلاتن/ فـــاعلاتن/ فـــاعلن

ب- الرَّمَلُ المَجْزُوء.

صوره

فـــــــاعلاتن فـــــــاعلاتن ... فـــــــاعلاتن فـــــــاعلاتن

ولا تكون عروض المجزوء إلا صحيحة أما ضربه فله صور مختلفة، ولم يستخدمه الشاب الظريف إلا صحيح العروض والضرب في (اثنين وأربعين بيتا)، أتت في قصيدتين وثلاث مقطعات وثمان نتفات، ومن مجزوء الرمل قوله:

رُبَّ طَبَّــــــــاخٍ مَلِــــــــيحٍ ... فَـــــاتِرِ الطَّـــرْفِ غَرِيــــرِ[(٢)]

وتقطيعه هكذا:

رُبْــــبَ طَبْبَـــا/ خِـــنْ مَلِـــيْحِنْ ... فَـــاتِرِ طْطَـــرْ/ فِـــي غَرِيـــرِي

فــاعِــــــلاتن / فَاعِــــلَاتُن ... فــاعـــــــلاتن / فـــــــاعلاتن

ومن هذه الصورة أيضا قوله:

أَنَـــا كَـــاسٌ فِـــيَّ كِـــيسٌ ... لِحَـــــــدِيثٍ أَوْ قَـــــــدِيمِ[(٣)]

---

(١) الديوان، ص٣٢٥.

(٢) الديوان، ص١٧٥.

(٣) الديوان، ص٣١٦. الكِيس بالكسر: وِعاءٌ مَعْرُوفٌ يَكُونُ لِلدَّرَاهِمِ وَالدَّنَانِيرِ والدُّرِّ والياقُوتِ، وَالجَمْعُ كِيَسَة. والكَيْسُ بالفتح: الخفَّة والتوقُّد، وَالْجَمْعُ أَكْيَاس.

حادي عشر: البَحْرُ المُجْتَث

وهو بحر "نادر في الشعر الجاهلي والأموي حتى أنكر بعضهم وجوده، لكنه شاع في العصر الأندلسي والعصر الحديث"(١)، وقد بدأ الشعراء في العصر العباسي ينظمون منه قطعا قصيرة أغلب الظن أنها كانت للتلحين والتغني بها، فهو إذًا بحر "لا يصلح إلا للأناشيد والتواشيح الخفيفة، ولا يجوز النظم عليه فيما عدا ذلك"(٢)؛ لما له "من رنّة عذبة وأنه من الأبحر القصار القليلة التي يَحسُن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع"(٣).

وقد ظلت نسبة شيوعه ضئيلة في أشعار القدماء حتى جاء المحدثون فاستعذبوا هذا الوزن ونهضوا به، وربما كان حافظ إبراهيم من أكثر الشعراء نظما منه(٤)، وسُمي بالمجتث؛ "لأنه اجتُث أي اقتطع من بحر الخفيف بتقديم (مستفعلاتن) على (فاعلاتن)"(٥).

صوره

مستفعِ لُن فاعِلاتن فاعلاتن   مستفعِ لُن فاعلاتن فاعلاتن

ولا يستعمل البحر المجتث إلا مجزوءًا رباعي الأجزاء، وشذ استعماله تاما سداسي الأجزاء، ويأتي مجزوء المجتث على الوزن التالي:

ولعروض المجتث صورة واحدة (مجزوءة صحيحة) ومثلها الضرب، وقد نظم الشاب الظريف منه (اثنين وثلاثين بيتا) في قصيدة وقطعة واحدة وسبع نتفات كما هو موضح بالجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
المجتث	١	١	٧	******	٣٢	١.٣%

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٢٩.

(٢) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، ص١١٥.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص١٢١.

(٤) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص١١٣.

(٥) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص١١٥.

وأغلب نظمه منه في الغزل، ومنه قوله:

يَـــا فَاضِـــحَ البَـــدْرِ حُسْـــنًا وَمُخْجِـــــلًا لِلْقَضِـــــيبِ[1]

وتقطيعه هكذا:

يَـا فَـاضِ حَـل/ بَـدْرِ حُسْـنَنْ وَمُخْـــجِ لَـــنْ / لِلْقَضِـــيبِي

مســـتفْعِ لُـــن / فاعـــلاتن متـــفْعِ لُـــن / فَـــاعِلَاتُن

فعروض البيت أتت صحيحة وكذلك الضرب وقد يلحقه الخبن فلا يؤثر في صحته؛ لأنه غير لازم، وبه تصير (فاعلاتن): (فعِلاتن) و(مسْتفعِ لن): (متَفعِ لن).

ولم ينظم في غير الغزل إلا بيتين في العتاب والشكوى، وذلك في قوله:

يَـــا مَـــنْ أَطَـــالَ التَّجَنِّـــي وَقَـــدْ أَسَـــا فِـــي التَّـــوَخِّي

أَسْـــــرَفْتَ تِيهًـــا وَعُجْبًـــا وَكَثْـــرَةُ الشَّـــدِّ يُرْخِـــــي[2]

يخاطب الشاعر محبوبه معاتبا إياه وقد أطال التجني عليه والإساءة إليه، محذرا إياه من الإسراف في الشدة، وقد أتت العروض فيهما صحيحة ومثلها الضرب.

ثاني عشر: البَحْرُ المَدِيد

ويعد أقل البحور استعمالا لدى الشاب الظريف، وهو بحر هجره الشعراء قديما وحديثا؛ لما فيه من ثقل على السمع، "فهو لا يوجد في أكثر دواوين الفحول كامرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى والمتنبي"[3]، وإلى قلة استعماله يشير أبو العلاء المعري بقوله:

إِذَا ابْنَـــا أَبٍ وَاحِـــدٍ أُلْفِيَـــا جَـــوَادًا وَعِيـــرًا فَـــلَا تَعْجَـــبِ

فَـــإِنَّ الطَّوِيـــلَ نَجِيـــبُ القَـــرِيضِ أَخُـــوهُ المَدِيـــدُ وَلَـــمْ يُنْجِـــبِ[4]

وقلة النظم على هذا البحر غير قاصرة على المتأخرين وحسب، بل إن المحدثين أنفسهم أهملوا النظم منه وانصرفوا عنه إلى غيره ، ورأى د. إبراهيم أنيس أنه ربما يمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، وإذا أمكن ذلك فلا حاجة للمديد، بل هو الرمل في صورة أخرى[5].

---

(١) الديوان، ص٧٩.

(٢) الديوان، ص١١٧. أَسَا: أَسَاء. التَّوَخِّي: توخى الْأَمر: قصد إِلَيْهِ وتعمد فعله وتحراه.

(٣) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٣٥.

(٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ص٤٠٣. العَيْر: الحِمَارُ، أَيًّا كَانَ أَهليّا أَو وَحْشِيّا، وَقَدْ غَلَبَ عَلَى الوَحْشِيّ. النَّجِيبُ: الفَاضِلُ الكريمُ الحَسِيبُ.

(٥) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٩٧.

ولقد تعددت الآراء حول تسميته، "فقيل: لامتداد سببين خفيفين في كل تفعيلة من تفعيلاته السباعية، وقيل: لامتداد الوتد المجموع في وسط أجزائه السباعية، وقيل: لامتداد سباعيَّيه حول خماسيَّيه وخماسيَّيه حول سباعيَّيه"(١).

صوره

فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلن   فـاعلاتن فـاعلن فـاعلاتن فـاعلن

ولا يستعمل تاما إلا شذوذا بل مجزوءًا سداسي الأجزاء فقط(٢)، فيكون وزن المجزوء منه:

فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن   فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن

ولعروض المديد المجزوء وضربه صور مختلفة لم يستعمل منها الشاب الظريف إلا صورة واحدة هي: (عروض محذوفة مخبونة ومثلها الضرب)، وهي الصورة الأكثر شيوعا في شعر المتأخرين على ندرة هذا البحر(٣)، وقد نظم الشاب الظريف عليها (ستة عشر بيتا) في قصيدة ومقطعة واحدة، كما هو مبين في الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النُّتف	الأبيات المفردة	مجموع الأبيات	النسبة
المديد	١	١	****	*******	١٦	٠.٧%

واستعمله الشاب الظريف في خمرياته قائلا:

نَـــاوِلِينِي الكَـــأْسَ فِـــي الصُّـــبَحِ   ثُـــمَّ غَنِّـــي لِـــي عَلَـــى قَـــدَحِي(٤)

وتقطيعه هكذا:

نَاوِلِينِـل / كَـأْسَ فِـصْ / صُـبَحِي   ثُمْـــمَ غَنْنِـــي / لِـــي عَلَى/قَـــدَحِي

فــاعِـــلاتن / فَاعِــلن / فِعِلـــن   فــاعـــلاتن / فـــاعلن / فـــعِلن

فالشاعر يدعو الساقية أن تناوله الكأس في الصباح ثم تصدح له بالغناء، كما استعمله متغزلا فقال:

مَـــنْ مُجِيـــرِي مِـــنْ لَوَاحِظِـــهِ   إِنَّنِـــي مِنْهَـــا عَلَـــى وَجَـــلِ(٥)

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٣١.

(٢) المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، ص٥٢.

(٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٩٧.

(٤) الديوان، ص١١٥.

(٥) الديوان، ص٢٦٨. المُجِيرُ: هُوَ الَّذِي يَمْنَعُكَ ويُجْيرُك. الوَجَل: الفَزَعُ وَالخَوْفُ.

ب: الفنون الإيقاعية المستحدثة

أولًا: الدوبيت

الدوبيت من الفنون المستحدثة التي أخذها الأدباء العرب عن الفرس، وهو: "لفظ مركب من كلمتين (دو) وهي كلمة فارسية تعني اثنين، و(بيت) الكلمة العربية المعروفة، فـ(دوبيت) تعني شعرا مؤلفا من بيتين اثنين"(١).

وقد استخدم هذا الفن جماعة من شعراء القرنين السادس والسابع، ولا يُعلم أول من استعمله من العرب وإن كان الشاعر الفارسي عمر الخيام أول من زاده شهرة بنظمه رباعياته المشهورة(٢).

ولهذا الفن بناء إيقاعي مخصوص فوزنه ليس مخترعا ولا يعد تطورا في أوزان الشعر العربي وإنما هو مستعار من الفارسية، ووزنه كما ضبطه العلماء(٣):

فعْلــن متَفــاعِلن فعــولن فعِلــن   فعْلــن متَفــاعِلن فعــولن فعِلــن

أما قوافيه فالمشهور فيها نوعان، أولهما (التام): وهو ما اتحدت فيه نهايات الأشطر الأربعة، وثانيهما (الأعرج): وهو ما اتحدت فيه نهايات ثلاثة أشطر الأول والثاني والرابع وبقيت قافية الثالث مطلقة، وقلما خرج الشعراء عن هذا الوزن وتلك القافية(٤).

وقد نظم الشاب الظريف في هذا الفن كشعراء عصره، وإن كان أغلب الظن أنهم اتخذوه وسيلة للتفكه، "وإظهار البراعة والمهارة في النظم من أي وزن حتى ولو كان أجنبيا عن أوزان الشعر العربي"(٥).

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٢٤٠.

(٢) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، ص٣٢٦.

(٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢١٤.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٢٤٠ – ٢٤١.

(٥) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢١٥.

ومن هذا الفن نظم الشاب الظريف أربعة وسبعين بيتا –كما هو موضح في الجدول الآتي–، كان للغزل "النصيب الأكبر منها، ويبدو أثر الصنعة والتكلف واضحا على أكثرها، وإن كانت مستساغة في عصره"(١):

الفن	العدد	مجموع الأبيات
الدوبيت	٣٧	٧٤

وقد التزم في جُلها بضوابط هذا الفن وإن خرج في بعضها عن ضوابطه من حذف، أو كسر وزن، أو مخالفات عروضية، كما في قوله:

يـــا غُصْـــنَ نَقًّـــا عَلَيْـــهِ طَـــائِرْ ... **مَهْجُـورُكَ يَـا حَبيـبَ قَلْبِـيَ صَـابِرْ**

فَارحَمْ وَاعْطِفْ عليَّ قَدْ مِتُّ جَوىً ... **باللَّـهِ أَمـا لِـذا الجَفَـا مِـنْ آخِـرْ**(٢)

وتقطيعهما هكذا:

يَـا غُـص / نَـنَقَنْ عَلَـيْ / هِطَـائِرْ ... **مَهْجُو/ رُكَ يَا حَبِيـ/ بَقَلْبِ / يَصَابِر**

فَعْلُـــن / مُتَفَاعلـــن / فَعُـــولُن ... **فَعْلُن / مُتَفَاعلـن / فَعُولُ / فَعُولُن**

فَرْحَمْ/ وَعْطِفْ عَلَيْ/ يَقَدْ مِتْ/ تُجَوَن ... **بِلْـلَا / هِأَمَـا لِـذَل / جَفَـامِنْ / أَاخِـر**

فَعْلُـن / مُتْفَـاعلـن / فَعُولُن / فَعِلُـن ... **فَعْلُـن / مُتَفَـاعلـن / فَعُولُن / فَعْلُـن**

فالخلل بيّن في الشطر الأول من البيت الأول حيث اشتمل الشطر على ثلاث تفعيلات، وهو ما غاير نظم الدوبيت –عامة– والأشطر الثلاثة من الدوبيت ذاته، وقد أتى الضرب في البيت الأول مجزوءًا بينما عروض البيت الثاني وضربه تامان.

- كما أورد د. صلاح الدين الهواري نتفة نسبها للدوبيت بينما هي من مجزوء الكامل، وهي قوله:

يَـا نَاتِفًـا شَـعْرَاتِ عَارِضِـه الــ ... **ـــــتِي سَـــاقَتْ وَشَـــقَّتْ**

أَخَشِـــيْتَ طُـــوْلَ حَـــدِيثِهَا ... **فَقَطَعْتَهَـا مِـنْ حَيْـثُ رَقَّـتْ**(٣)

(١) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص١٦٦.

(٢) الديوان، ص١٨١. النَّقَا: عَظْمُ العَضُد. وامرأَة نَقْواء: دَقِيقَةُ القَصب نَحِيفَةُ الْجِسْمِ قَلِيلَةُ اللَّحْمِ فِي طُول.

(٣) الديوان، ص١٠٥. وقد أشرنا إلى هذا التصويب ضمن البحر الكامل. (انظر: ص٢٠٧).

• وكذلك أورد المحققان نتفة نسباها للدوبيت بينما هي من المنسرح، وهي قوله:

المُغْــرَمُ مَــنْ ذِكْــراكُم يُقْلِقُــهْ وَالعــانِي مَــنْ أَشْــواقُكُمْ تَحْرِقُــهْ

وَالمُــدْنَفُ مَــنْ مَدْمَعــهُ يَغْرِقُــهْ وَالعَاشِــقُ فِيــكَ بَلّــة تَخْنُقُــهْ(١)

وأكثر أنواع الدوبيت شيوعا هو (الأعرج) يليه التام(٢)، وهو على عكس ما ورد في شعر الشاب الظريف، فقد نظم من الأعرج نصين في أربعة أبيات بنسبة بلغت (٥.٤%)، ومنه قوله:

لَــوْ رَقَّ فُــؤادهُ علــى مُغْرَمِــهْ مـا ضَـنَّ بِـنَظْمِ الـدُّرِّ مِـنْ مَبْسَـمِه

مـا قَصْـدِيَ لَثْمَـهُ وَلكِـنْ غَرَضِـي إبــلاغُ حُوَيْجَــةٍ لَــهُ فــي فَمِــهْ(٣)

فعروض البيت الأول (رَمِهْ = فَعِل) مجزوءة محذوفة، وكذا ضرب البيتين: (سَمِهْ – فَمِه = فَعِل)، بينما عروض البيت الثاني (غَرَضِي = فَعِلُنْ) تامة.

أما التام فقد نظم منه خمسة وثلاثين نصا في سبعين بيتا بنسبة بلغت (٩٤.٦%)، ومنه قوله:

قَــدْ أَصْــبَحَ آخِــرُ الهَــوَى أَوَّلَــهُ فَالعَــاذِلُ فِــي هَــوَاكَ مَــالِي وَلَــهُ

بِــاللهِ عَلَيْــكَ خَــلِّ مَــا أَوَّلُــهُ وَارْحَـمْ دَنِفًـا حَشْـوُ حَشَـاهُ وَلَـهُ(٤)

---

(١) الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص٢٣٣. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص١٩٢. وقد أشرنا إلى هذا التصويب ضمن البحر المنسرح. (انظر: ص٢٢٣).

(٢) الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، ص٣٢٦.

(٣) الديوان، ص٣٢١.

(٤) الديوان، ص٣٤٠.

ثانياً: الموشح

الموشح: "كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له: التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له: الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات"(١).

واختُلف في نشأة هذا اللون من النظم فمن العلماء من يرى أنه أندلسي النشأة وقد شاع في القرن الثالث الهجري على يد أحد شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني يدعى (مقدم بن معافى القبري)(٢)، ومنهم من يرى أنه نشأ في المشرق وخاصة في العراق، وأول من أظهره للوجود (عبد الله بن المعتز) في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وهو وإن كان عراقي النشأة إلا أنه أندلسي التطور والازدهار(٣).

وسُمي هذا الفن بالموشح؛ لأن أغلب الظن أن لفظه "مأخوذ من وشاح المرأة وهو المنديل الذي تتشح به، ووجه الشبه بينهما أن الوشاح يتضمن لؤلؤا وجوهرا مصفوفين بالتناوب، كما أن الموشح مصنوع من أقفال وأدوار بالتناوب"(٤).

وقد لقي هذا الفن رواجا في العصر المملوكي وأقبل على نظمه فحول شعرائه، كالشاب الظريف، وابن نباته، وصفي الدين الحلي، وابن حجر العسقلاني وغيرهم، وجاء نظمهم في أنواع مختلفة من الشعر كالمدح والغزل والوصف والخمر والوعظ وحتى الرثاء(٥).

وقد نظم الشاب الظريف في هذا اللون موشحتين، التزم فيهما "الأصول العامة للموشحات فلم يزد في أقفالها عن العدد المقرر، وهو ستة أقفال وخمسة أبيات (أغصان) في التام، ولم

---

(١) دار الطراز في عمل الموشحات، أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك(ت٦٠٨هـ)، تحقيق: جودة الركابي، دار الفكر، مصر، الطبعة: الثالثة، ١٩٨٠م، ص٣٢.

(٢) كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الحسن الكتاني الطبيب(ت٤٢٠هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٨١م، ص٣١٢. المقتطف من أزاهر الطرف، أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي(ت٦٨٥هـ)، شركة أمل، القاهرة، (د.ط)، ١٤٢٥هـ، ص٢٥٥. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ص٤٥١.

(٣) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص٣٠٢ . المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٤٣٥.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٤٣٥.

(٥) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، د. محمود رزق سليم ، ج٨ ، ص٥٠٤.

يخرج بأوزانها عن الأوزان المألوفة المعتادة وبإيقاعاتها المعهودة في الشعر الفصيح، فقد نظم إحداهما في بحر المديد والأخرى بحر المنسرح"(١)، ويتضح ذلك من خلال الجول الآتي:

الفن	العدد	مجموع الأبيات
الموشح	٢	٤٣

فالموشح الأول الذي جاء على بحر المنسرح قد تألف من مطلع وثلاثة أبيات وثلاثة أدوار من ثلاثة أغصان، وفيه يقول:

بَدْرٌ عَنِ الْوَصْلِ فِي الهَوَى عَدَلَا   مَالِيَ عَنْهُ إِنْ جَارَ أَوْ عَدَلَا (مَذْهَبْ)

مُتُـــــرَّكُ اللَّحْـــــظِ لَفْظُـــــهُ خَنَـــــثُ

إِلَيْـــــهِ تَصْـــــبُو الحَشَـــــا وَتَنْبَعِـــــثُ

أَشْـــــكُو إِلَيْـــــهِ وَلَـــــيْسَ يَكْتَـــــرِثُ

دَعَا فُؤَادِي بِأَنْ يَذُوبَ قِلَى   المَوْتُ وَاللهِ مِنْ مَقَالِي لَا (أَقْرَبْ)

لَـــــمْ يَبْـــــقَ لِـــــي مُقْلَـــــةٌ وَلَا كَبِـــــدُ

والْقَلْـــــبُ فِيـــــهِ أَوْدَى بِـــــهِ الكَمَـــــدُ

وَلَـــــيْسَ يُلْفِـــــي لِهَجْـــــرِهِ أَمَـــــدُ

لَا تَعْجَبُوا إِنْ غَدَوْتُ مُحْتَمِلَا   لَكِنَّ قَلْبِي إِنْ كَانَ عَنْهُ سَلَا (أَعْجَبْ)

بِالحُسْـــــنِ كُـــــلَّ العُقُـــــولِ قَـــــدْ نَهَبَـــــا

والحُـــــزْنُ كُـــــلَّ القُلُـــــوبِ قَـــــدْ وَهَبَـــــا

شَـــــمْسٌ وَلَكِنَّنِـــــي لَدَيْـــــهِ هَبَـــــا

فَانْظُرْ لِذَاكَ القَوَامِ كَيْفَ جَلَا   غُصْنًا وَكَمْ بِالجَمَالِ مِنْهُ جَلَا(غَيْهَبْ)(٢)

وقد أتى هذا الموشح مذيلا بكلمة على وزن (فَعْلُنْ)، وهذا التذييل كثير الورود في الموشحات؛ إذ إنه ضرب من التطور الذي لا تخرج به الموشحات عن الروح العام الذي ساد كل الأوزان العربية؛ لهذا تستسيغه الأذن العربية وترتاح إليه(١).

---

(١) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص١٠٥ – ١٠٦.

(٢) الديوان، ص٣٥٣ – ٣٥٤. الخُنْثَى: الَّذِي لَا يَخْلُصُ لِذَكَرٍ وَلَا أُنثى. وخَنِثَ الرجلُ خَنَثا: تَثَنَّى وتَكَسَّرَ. لَيسَ يَكْتَرِثُ: يُقَالُ: مَا أَكْتَرِثُ بِهِ أَي مَا أُبالي، وَلَا يُستعمل إِلَّا فِي النَّفْي.

أما الموشح الثاني الذي جاء على بحر المديد فقد تألف من مطلع وخمسة أبيات وخمسة أدوار من أربعة أغصان، وفيه يقول:

قَمَــــرٌ يَجْلُــــو دُجَــــى الغَلَــــسِ   بَهَــــرَ الأَبْصَــــارَ مُــــذْ ظَهَــــرَا

آمِــــنٌ مِــــنْ شُــــبْهَةِ الكَلَــــفِ

ذُبْــــتُ فِــــي حِبَّيْــــهِ بِــــالكَلَفِ

لَــــمْ يَــــزَلْ يَسْــــعَى إِلَــــى تَلَفِــــي

بِرِكَــــابِ الــــدَّلِّ والصَّــــلَفِ

آه لَــــوْلَا أَعْــــيُنُ الْحَــــرَسِ   نِلْــــتُ مِنْــــهُ الوَصْــــلَ مُقْتَــــدِرَا

يَــــا أَمِيــــرًا جَــــارَ مُــــذْ وَلِيَــــا

كَيْــــفَ لَا تَرْثِــــي لِمَــــنْ بُلِيَــــا

فَبِثَغْــــرٍ مِنْــــكَ لِــــي جُلِيَــــا

قَــــدْ حَــــلَا طَعْمًــــا وَقَــــدْ حَلِيَــــا

وَبِمَــــا أُوتِيــــتَ مِــــنْ كَــــيَسِ   جُــــدْ فَمَــــا أَبْقَيْــــتَ مُصْــــطَبِرَا

لَــــكَ خَــــدٌّ يَــــا أَبَــــا الفَــــرَجِ

زُيِّــــنَ بِالتَّوْرِيــــدِ والضَّــــرَجِ

وَحَــــدِيثٍ عَــــاطِرِ الأَرَجِ

كَــــمْ سَــــبَى قَلْبًــــا بِــــلَا حَــــرَجِ

لَــــوْ رَآكَ الغُصْــــنُ لَــــمْ يَمِــــسِ   أَوْ رَآكَ البَــــدْرُ لَاسْــــتَتَرَا

بَــــدْرُ تَــــمٍّ فِــــي الجَمَــــالِ سَــــنِي

وَلِهَــــذَا لَقَّبُــــوهُ سَــــنِي

بِمُحَيًّــــا بَــــاهِرٍ حَسَــــنِ

قَــــدْ سَــــبَانِي لَــــذَّةَ الوَسَــــنِ

هَــــوَ خَشْــــفِي وَهْــــوَ مُفْتَرِسِــــي   فَــــارْوِ عَــــنْ أُعْجُــــوبَتِي خَبَــــرَا

فُقْــــتَ فِــــي الحُسْــــنِ البُــــدُورَ مَــــدَى

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٢٣ – ٢٢٤.

يَـــــا مُـــــذِيبًا مُهْجَتِـــــي كَمَـــــدَا

هَـــــلْ تُرِينِـــــي لِلْجَفَـــــا أَمَـــــدَا

عَجَبًـــــا أَنْ تُبْـــــرِئَ الرَّمَـــــدَا

وَبِسُـــــقْمِ النَّـــــاظِرِينَ كُسِـــــي جَفْنُـــــكَ السَّـــــحَّارُ فَانْكَسَـــــرَا(١)

● مما سبق يتبين لنا أن الشاب الظريف قد انتهج نهج سابقيه من الشعراء فسار على الأوزان الخليلية، وإن كان قد خرج عنها في بعض النصوص إلى الفنون الشعرية المستحدثة كالدوبيت والموشحات، وقد استخدام شاعرنا التفعيلات بطاقاتها النغمية بصورة كبيرة، ونوّع في موسيقى التفعيلة باستخدام الزحافات والعلل التي تمنح الكلمات مساحات نغمية تكسر حدة الإيقاع سعيا إلى تحقيق الجمال الموسيقي في القصيدة.

كما تنوعت استخداماته بين البحور الطويلة والقصيرة من ناحية، والبحور ومجزوءاتها من ناحية أخري، وإن كان استعماله للتام منها يفوق المجزوء كما هو موضح بالجدول الآتي:

أجزاء البحور	عدد الأبيات	النسبة
التام	٢١٦٥	٩٠.٦%
المجزوء	٢٢٥	٩.٤%

وقد نال البحر الكامل النصيب الأكبر من قصائده بالقياس إلى بقية البحور التي كتب عليها شعره، كما حظي مجزوء الرجز بأكبر عدد من القصائد مقارنة بمجزوءات البحور الأخرى.

كما أهمل بعض البحور الشعرية فلم يكتب على أربعة بحور هي: (الهزج والمضارع والمقتضب والمتدارك)، وليس من اليسير تعليل اختيار الشاعر بعض البحور وإهماله بعضها، أو نظمه عددا كبيرا من القصائد على بحر ما، وعددا قليلا على بحر آخر، ولكن يمكن إرجاع ذلك لميل الشاعر إلى استخدام إيقاعات معينة وعدم ميله إلى الأخرى، إضافة إلى أن البيت

(١) الديوان، ص٣٥٤ – ٣٥٦. الغَلَسُ: ظَلَامُ آخِرِ اللَّيْلِ. الكَلَفُ(الأولى): شَيْءٌ يَعْلُو الْوَجْهَ كالسِّمسم. الدَّلُّ: الغُنْج والشِّكْل. والدَّلُّ قَرِيبُ الْمَعْنَى مِنَ الهَدْيِ، وَهُمَا مِنَ السَّكِينَةِ وَالْوَقَارِ فِي الْهَيْئَةِ والمَنْظر وَالشَّمَائِلِ وَغَيْرِ ذَلِكَ. الصَّلَفُ: مُجاوَزَةُ القَدْرِ فِي الظَّرْف وَالْبَرَاعَةِ والادِّعاءُ فَوْقَ ذَلِكَ تَكَبُّرًا. الضَّرَجُ: ضَرَجَ الثوبَ وغيرَه: لَطَخه بِالدَّمِ ونحوِه مِنَ الحُمْرة، وَقَدْ يَكُونُ بالصُّفرة. الأَرَجُ: نَفْحَةُ الريحِ الطَّيِّبَةِ. المُحَيّا: الوَجْه. الوَسَنُ: النَّوْمُ. ووَسِنَ الرجلُ وَسَنًا وسِنَةً: إذا نَامَ نَوْمَةً خَفِيفَةً. الخِشْف والخَشْفُ: وَلَدُ الْبَقَرَةِ الْوَحْشِيَّةِ. الرَّمَدُ: وَجَعُ الْعَيْنِ وانتفاخُها.

الأول يخطر ببال الشاعر على وزن فتسير بقية القصيدة على الوزن نفسه، وعلى كل حال فقد استطاع الشاب الظريف استخدام طاقات أغلب البحور التي كتب عليها، فأخرج منها كنوزه النغمية، محققا بذلك جمالا موسيقيا أخَّاذا في شعره.

المَطْلَبُ الثَانِي: القَوَافِي

تُعَدُّ (القوافي) الركيزة الأساسية الثانية بعد الركيزة الأولى (الأوزان) التي يُبنى عليها الإيقاع الشعري، كما أنها "ظاهرة شعرية تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة ويبقى وزنه مرددا آخر كل بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة، وقد غلبت على الشعر العربي القديم وحدة القافية والتزامها في جميع الأبيات"(١).

فالقافية بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد بفترات زمنية منتظمة، وقد تتألف القافية من "كلمتين أو كلمة واحدة أو بعض كلمة"(٢).

ولهذه الكلمات حروف متحركة وساكنة إذ هي امتداد حقيقي للإيقاع الوزني الذي استعمله الشاعر إلا أن اختيار حروفها يخضع لذوق الشاعر ومهارته في انتقاء ما يشد المتلقي إليه وبذلك فإن للقافية بعدا جماليا وجمالها يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى فهي تعتمد على التوازي في بنيتها الصوتية فالقصيدة "عبارة عن تناظر أفقي ورأسي ويقصد بذلك البحر والقافية فالتناظر الأفقي هو تناظر التفعيلات في البحور أو في الأبيات والتناظر الرأسي هو اطراد وهذه التفعيلات مع الخاتمة المقفاة والموحدة فكأنها أعمدة من التفعيلات والقافية"(٣).

وإذا تبين أن القافية تتألف من حروف ذات أصوات معينة يختارها الشاعر اختيارا دقيقا لأنها تمثل نهاية النسق الصوتي الشعري والتي تعمل على تقوية التواصل بين الشاعر والمتلقي إذ لم تكتمل موسيقى البيت الشعري إلا بها؛ فقد كان لهذه النهاية الصوتية دور كبير على المستويين الصوتي (الموسيقى) والدلالي للشعر "ولما كانت القافية ركنًا من أركان الأداء الصوتي الذي لم يغفله نتاج شعري فإنها لم تهيمن بصفتها لاحقة جمالية وحسب وإنما كانت لافتة أسلوبية ينظر إليها بعين الاهتمام"(٤).

وقد حدّها الخليل(ت١٧٠هـ) واضع علم العروض فقال: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"(٥)، أما عند

---

(١) الأسلوب، أحمد الشايب، ص٦٦.

(٢) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص٢١٣.

(٣) الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢م ، ص٤٩.

(٤) الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، د. عادل نذير، دار الرضوان، عمان، الطبعة: الأولى، ٢٠١٠م، ص١٢٩.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٥١.

الأخفش(ت٢١٥هـ) فهي: "آخر كلمة من البيت"[١]، وقد عرّفها الدكتور/ إبراهيم أنيس بأنها: أصوات عدة "تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة"[٢]، وجعلها غيره آخر تفعيلة في البيت سواء كان آخره كلمة أو أكثر من كلمة أم بعض كلمة[٣].

وقد سُمِّيَت القافية بهذا الاسم؛ لأنها تقفو أثر كل بيت، فعندما ينهي الشاعر مطلع القصيدة بحرف معين يجب عليه أن يختم أبيات قصيدته بهذا الحرف وعلى ما استعمل من حركة إعرابية من دون أيّ تغيير فيها[٤].

وعلى الشاعر أن يختار القافية التي تناسب الفكرة التي ينظم فيها؛ كون القافية تشارك في رسم كلمات تدل على المعاني التي يخلقها الشاعر بقصد أو من دون قصد، من أجل ذلك فكلمات القافية في الشعر الجيد ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة إذ تكون القافية هي المجلوبة من أجله، ولا يؤتى بها لتتمة البيت وإنما يكون معنى البيت مبنيا عليها بحيث تكون نهايةً طبيعيّةً للبيت[٥].

ويشترط قدامة بن جعفر أن تكون القوافي "عذبة الحروف سلسة المخارج"[٦]، فينبغي على الشاعر أن يتخير من القوافي أسهلها لفظا، وأوضحها معنى، وينفي الجافي عنها، ويميز القلق منها، ويجب على الشاعر عند نظم القصيدة العناية بتهذيب القافية لتصبح سلسة المخرج ملائمة للغرض الذي يقصده.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نلتمس للقافية دورين أساسيين أحدهما يتمثل في تنظيم النهاية الصوتية للأبيات مع وقفة قصيرة نسبيا تمثل الفاصلة بين الأبيات للدلالة على نهاية البيت الشعري، والثاني يتمثل في ما تشتمل عليه من دلالة تخدم المعنى العام المستفاد من كل بيت في القصيدة، فضلا عن دورها الفني والجمالي في النصوص الشعرية وبالنظر إلى القافية في شعر الشاب الظريف تبين أنها على نوعين هما: **(القوافي المطلقة – القوافي المقيدة).**

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني ، ج١، ص١٥٢.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٧٣.

(٣) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، تحقيق: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، دمشق، الطبعة: الثالثة، ٢٠٠٦م، ص١٢٧.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٥٤.

(٥) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٤٤٢.

(٦) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٣٠ .

أولًا: القَوَافِي المُطْلَقَة

وهي القافية "التي يكون حرف الرَّوِيّ فيها مُتحركا"[١]، فقد يكون متحركا بالضم أو الفتح أو الكسر، وتعد "القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي في مستوى واحد مع تلك التي يُسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناسب بينهما"[٢].

وللقافية المطلقة أهمية خاصة في الشعر العربي إذ يتحقق فيها عدد من العناصر منها تكرار عناصر صوتية خاصة بكل قصيدة ومنها إطالة الحركة الأخيرة فيها وهذه الإطالة تجعل الكلمة منبورة مما يلفت انتباه المتلقي إليها، ومنها توقع كلمة القافية اعتمادا على تكرار جزء منها وهو المشتمل على حروفها وحركاتها في ذلك إنها تتيح للمتلقي التأمل في المعنى المراد لأنها تمثل الوقفة القصيرة لنهاية السطر الشعري وهو وقوف مغاير لطرق الوقف في غير الشعر.

لذلك فإن للقافيةِ المطلقةِ وظائفَها ودلالاتِها المختلفة في الشعر، وشكل ورودها في شعر الشاب الظريف نسبة (٩٤.٢%) من مجموع شعره في (٢٣١٨) بيتا في (٣٨٨) نصا، وقد جاءت في شعره مساهِمَةً في خَلْقِ الدلالة ونَقْلِ انفعالات الشاعر في المواقف المختلفة، إذ إن الشاعر ينتقي الأصواتَ بما يلائم طبيعةَ مشاعره وخاصةً أصوات القافية، وإن تكرار أصوات بعينها يكثف الدلالة ويوجد نوعا من الهندسة الصوتية التي تحقق للشاعر إبراز المعاني المثيرة.

والمتأمّلُ للنّص يستطيع إدراك أسرارِ العلاقة بين هذه القيم الصوتية والقيم الدلالية المصاحبة لها، والقوافي المطلقة في شعر الشاب الظريف جاءت متحركة بإحدى الحركات الثلاث (الكسرة، الضمة، الفتحة)، وقد اعتمد البحث في هذا المجال الدراسةَ الإحصائيَّةَ للوصول إلى نوع القافية المطلقة وحركتها وما سجلته من نسبة شيوع في شعر الشاب الظريف، فكانت النتائج على النحو الآتي:

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٥٨.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٦٧.

١- مَجْرَى الكَسْرَة.

المَجْرَى: هو "حَرَكَةُ حَرْفِ الرَّوِيّ"(١)، وقد استعمل الشاعر مجرى الكسرة في قواف مختلفة في (١٧٣) نصا، بمجموع أبيات بلغت (١٠٤٨) بيتا، وبنسبة بلغت (٤٢.٥%)، ويمكن الاستعانة بالجدول الآتي لتوضيح ما استعمله الشاعر من المجرى المكسور:

(مجرى الكسرة)

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١	الهمزة	١٠	٣٣	١.٣%
٢	الباء	١٩	١٩٠	٧.٨%
٣	التاء	٦	٤٦	١.٩%
٤	الثاء	---------	----------	----------
٥	الجيم	٣	١٧	.٦ %
٦	الحاء	٣	١٨	.٧ %
٧	الخاء	١	٢	٠.٠٨%
٨	الدال	١٨	١٣١	٥.٤%
٩	الذال	١	٢	٠.٠٨%
١٠	الراء	٢٤	١٥٩	٦.٧%
١١	الزاي	١	٥	.٢ %
١٢	السين	٧	١٩	.٧٨ %
١٣	الشين	٢	٤	٠.١%
١٤	الصاد	١	٢	٠.٠٨%
١٥	الضاد	----------	----------	----------
١٦	الطاء	----------	----------	----------

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٥٧.

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١٧	الظاء	----------	-----------	----------
١٨	العين	٥	٤٢	١.٧%
١٩	الغين	١	٢	٠.٠٨%
٢٠	الفاء	٨	٣٥	١.٤%
٢١	القاف	١١	٤١	١.٧%
٢٢	الكاف	----------	-----------	-----------
٢٣	اللام	١٦	١٢٨	٥.٢%
٢٤	الميم	١٣	٦٩	٢.٨%
٢٥	النون	١٨	٦٨	٢.٧%
٢٦	الهاء	٢	٤	٠.١%
٢٧	الواو	١	٤	٠.١%
٢٨	الياء	٢	٢٧	١%
المجموع	------	١٧٣	١٠٤٨	٤٢.٥%

٢- مَجْرَى الضَمَّة.

استعمل الشاعر مجرى الضمة بنسبة أقل من المجرى السابق إذ ورد في (١٣٤) نصا، في (٩٠٥) أبيات، بنسبة بلغت (٣٦.٧%)، والجدول التالي يوضح قوافي المجرى المضموم ونسبة وروده في الديوان:

(**مجرى الضمة**)

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١	الهمزة	٣	٢٧	١.١%
٢	الباء	١٢	١٢٩	٥.٣%
٣	التاء	٤	١٠	٠.٤%
٤	الثاء	١	٧	٠.٣%
٥	الجيم	----------	----------	----------
٦	الحاء	١	٤	٠.١%
٧	الخاء	----------	----------	----------
٨	الدال	١٢	٨١	٣.٢%
٩	الذال	٣	١٠	٠.٤%
١٠	الراء	١٧	٨٩	٣.٥%
١١	الزاي	١	٥	٠.٢%
١٢	السين	٣	٦	٠.٢٢%
١٣	الشين	----------	----------	----------
١٤	الصاد	٢	٢٤	١%
١٥	الضاد	١	٢	٠.٠٨%
١٦	الطاء	٤	١٥	٠.٦%

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١٧	الظاء	١	٤	%٠.١
١٨	العين	٤	٣٣	%١.٢
١٩	الغين	----------	----------	----------
٢٠	الفاء	٤	١٦	%٠.٧
٢١	القاف	١٥	٦٩	%٣
٢٢	الكاف	----------	----------	----------
٢٣	اللام	٢٢	٢٠١	%٨.٢
٢٤	الميم	١٥	١٤٩	%٦.٢
٢٥	النون	٤	١٤	%٠.٥
٢٦	الهاء	٥	١٠	%٠.٤
٢٧	الواو	----------	----------	----------
٢٨	الياء	----------	----------	----------
المجموع	------	١٣٤	٩٠٥	%٣٦.٧

٣- مَجْرَى الفَتْحَة.

استعمل الشاب الظريف مجرى الفتحة بنسبة أقل من المجريين السابقين إذ ورد في (٨١) نصا، في (٣٦٥) بيتا، وفي قواف مختلفة بنسبة بلغت (١٥%)، ويمكن تحديد ما استعمله الشاعر من المجرى المفتوح عن طريق الجدول التالي:

(**مجرى الفتحة**)

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١	الهمزة	----------	----------	----------
٢	الباء	١٣	٨٧	٣.٤%
٣	التاء	----------	----------	----------
٤	الثاء	----------	----------	----------
٥	الجيم	----------	----------	----------
٦	الحاء	١	٢	٠.٠٨%
٧	الخاء	١	٢	٠.٠٨%
٨	الدال	٢	٤	٠.٢%
٩	الذال	١	٢	٠.٠٨%
١٠	الراء	٨	٣٦	١.٤%
١١	الزاي	١	٢	٠.٠٨%
١٢	السين	٢	٤	٠.٢%
١٣	الشين	١	٣	٠.١%
١٤	الصاد	١	٣	٠,١%
١٥	الضاد	٣	١٢	٠.٥%
١٦	الطاء	----------	----------	----------

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١٧	الظاء	----------	----------	----------
١٨	العين	٤	٢٨	%١.١
١٩	الغين	٢	٤	%٠.٢
٢٠	الفاء	٣	١١	%٠.٤
٢١	القاف	٣	٩	%٠.٣
٢٢	الكاف	٣	٨	%٠.٣
٢٣	اللام	٩	٧٠	%٣.١
٢٤	الميم	٧	٢٣	%١
٢٥	النون	٦	٢١	%٠.٩
٢٦	الهاء	١	٢	%٠.٠٨
٢٧	الواو	٥	٢٣	%١
٢٨	الياء	٤	٩	%٠.٤
المجموع	------	٨١	٣٦٥	%١٥

ثانياً: القَوَافِي المُقَيَّدَة

وهـي: "التـي يكـون رويهـا سـاكنا، فيتحـرر الشـاعر بـذلك مـن حركـات الإعـراب فـي آخـر القافية..."[١]، وهي قليلة في الشعر العربي قد لا تتجاوز نسبتها (١٠%) إذا ما قورنت بالقوافي المطلقة، وشكل ورودها في شعر الشاب الظريف نسبة (٥.٨%) من مجموع شعره في (١٤٦) بيتا، أتت في (اثنين وأربعين) نصا، ونستطيع أن نبين ما استعمله الشاعر من **القوافي المقيدة** عبر الجدول الآتي:

(جدول توضيحي للقوافي المقيدة في شعر الشاب الظريف)

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١	الهمزة	----------	----------	----------
٢	الباء	٤	٨	%٠.٣
٣	التاء	٢	٤	%.١٥
٤	الثاء	١	٢	%٠.٠٨
٥	الجيم	٢	٤	%.١٥
٦	الحاء	١	٦	%.٢٢
٧	الخاء	١	٢	%٠.٠٨
٨	الدال	٤	١٣	%.٥
٩	الذال	----------	----------	----------
١٠	الراء	٢	٤	%.١٥
١١	الزاي	----------	----------	----------
١٢	السين	----------	----------	----------
١٣	الشين	٢	٥	%.٢
١٤	الصاد	----------	----------	----------

(١) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ص٢١٧.

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١٥	الضاد	----------	----------	----------
١٦	الطاء	----------	----------	----------
١٧	الظاء	١	٢	%٠.٠٨
١٨	العين	١	٢	%٠.٠٨
١٩	الغين	----------	----------	----------
٢٠	الفاء	----------	----------	----------
٢١	القاف	----------	----------	----------
٢٢	الكاف	١	٢	%٠.٠٨
٢٣	اللام	٧	٦٤	%٢.٦
٢٤	الميم	٥	١٠	%.٤
٢٥	النون	٢	٥	%.٢
٢٦	الهاء	٢	٤	%.١٥
٢٧	الواو	١	٢	%٠.٠٨
٢٨	الياء	٣	٧	%.٣
المجموع	------	٤٢	١٤٦	%٥.٨

• حَرْفُ الرَّوِيّ

يعد حرف الروي أهم وحدة صوتية في القافية؛ فهو موضع التوقف وآخر ما يطرق الأذن من البيت، فالشعر لا يكون "مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في آخر الأبيات"(١)، وهو جزء يبين معالم القافية فيكون الالتزام به على مستوى الأبيات في القصيدة.

وكل الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويًّا إلا إنَّ بعضها أفضل من بعض، وأدعى إلى الإمتاع الموسيقي والإثارة اللفظية؛ لأنها جميلة الجرس، لذيذة النغم، سهلة المتناول(٢)، فحرفُ الروي الجزءُ المهمُ من الإيقاع الخارجيّ الذي يعتمد عليه التشكيل الموسيقي للشعر، إذ هو الحرف "الذي يقعُ عليه الإعرابُ، وتُبْنَى عليه القصيدةُ فيتكرر في كل بيت، وإن لم يَظهر فيه الإعرابُ لسُكُونِه"(٣)؛ لذلك فإن لهذا الحرف سِمَةً صوتيّةً خاصة تميِّزُه عن حروف القافية الأخرى، فيقال: قصيدةٌ مِيمِيَّة أو سِينِيَّة أو غير ذلك بحسب حرف رَوِيّها.

وقد استعمل الشاب الظريف كل حروف الهجاء رويا لقصائده وبنسب مختلفة، ويمكن الاستعانة بالجدول الآتي؛ للوصول إلى ما استعمله الشاب الظريف من حروف الروي مع نسبها، وهي مرتبة باعتبار نسبة ورودها في شعر الشاعر:

(جدول توضيحي لحروف الروي في شعر الشاب الظريف)

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
١	اللام	٥٤	٤٦٣	١٨.٨%
٢	الباء	٤٨	٤١٤	١٦.٨%
٣	الراء	٥١	٢٨٨	١١.٧%
٤	الميم	٤٠	٢٥١	١٠.٣%
٥	الدال	٣٦	٢٢٩	٩.٤%
٦	القاف	٢٩	١١٩	٤.٨%
٧	النون	٣٠	١٠٨	٤.٤%

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٧٤.

(٢) أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب، ص٣٢٥.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٥٤.

م	القافية	عدد النصوص	عدد الأبيات	نسبتها
٨	العين	١٤	١٠٥	%٤.٣
٩	الفاء	١٥	٦٢	%٢.٥
١٠	الهمزة	١٣	٦٠	%٢.٤
١١	التاء	١٢	٦٠	%٢.٤
١٢	الياء	٩	٤٣	%١.٨
١٣	الحاء	٦	٣٠	%١.٣
١٤	السين	١٢	٢٩	%١.٢
١٥	الواو	٧	٢٩	%١.٢
١٦	الصاد	٤	٢٩	%١.٢
١٧	الجيم	٥	٢١	%٠.٩
١٨	الهاء	١٠	٢٠	%٠.٨
١٩	الطاء	٤	١٥	%٠.٦
٢٠	الذال	٥	١٤	%٠.٥
٢١	الضاد	٤	١٤	%٠.٥
٢٢	الشين	٥	١٢	%٠.٤٥
٢٣	الزاي	٣	١٢	%٠.٤٥
٢٤	الكاف	٤	١٠	%٠.٤
٢٥	الثاء	٢	٩	%٠.٣
٢٦	الخاء	٣	٦	%٠.٢
٢٧	الغين	٣	٦	%٠.٢
٢٨	الظاء	٢	٦	%٠.٢
المجموع	------	٤٣٠	٢٤٦٤	%١٠٠

يُلْحَظ عن طريق النتائج الإحصائية أن الحروف التي استخدمها الشاب الظريف لم تكن على وتيرة واحدة، فحرف (اللام) أتى في صدارتها يليه (الباء والراء والميم والدال)، وهي من الحروف التي "تجيءُ رويًّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء"(١).

أما روي (القاف) فقد أتى في المرتبة الثانية؛ إذ إنه من الحروف المتوسطة الشيوع، كذلك (النون والعين والفاء والهمزة والتاء والياء)(٢).

وأما حروف (الظاء والغين والخاء) فأقلها استعمالا؛ إذ إنها "حروف نادرة في مجيئها رويا"(٣)، كذلك (الطاء والذال والضاد والشين والزاي والكاف والثاء).

وبعض هذه الحروف عدها د. عبد الله الطيب ضمن القوافي الحوش قائلا: "وكلها ركبها الشعراء فلم يجيئوا إلا بالغث... فالخاء ما دخلت شعرا إلا أفسدته، والظاء فظيعة والغين مثلها"(٤).

وما ذكرناه من إحصاء للقافية والروي تضمن أشعار الشاب الظريف جميعها خلا الموشحات؛ إذ الموشح كبناء شعري غير مقيد بقافية معينة ولا روي معين، فقد تتحرك القافية أو تسكن، كما تختلف فيه أغصان الروي باختلاف أدواره.

---

(١) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٤٦.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٤٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٤٦.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٧٩ – ٨٠.

• عُيُوبُ القَوَافِي

وقبل الحديث عن عيوب القافية في شعر الشاب الظريف، لابد من الإشارة إلى أنه عمد في بعض الأحيان إلى لزوم ما لا يلزم، وقد ذكره ابن المعتز بقوله: "من إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له"(١)، ويقصد به تكرار أكثر من صوت في القافية، وذلك يزيد من النغم في القصيدة أو البيت الشعري.

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس بأنّه على قدر عدد الأصوات المكررة في أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى في القافية(٢)، والشاعر بلزومه ما لا يلزم حاول الكشف عن مقدرته الشعرية وتصرفه بالشعر، وجعل اللغة الشعرية طوع يده، يقول الشاب الظريف:

أَهْـلًا بِمَـنْ أَسْـرَى بِـهِ وَعْـدٌ لَـهُ — مُتَـأَخِّرٌ وَهَـوىً لَنَـا مُتَقَـادِمُ

قَـدْ كُنْـتُ أَقْنَـعُ عِنْـدَ رُؤْيَتِـهِ بِمَـا — يَهْدِيـهِ فِـي التَّأْوِيـبِ طِيْـفٌ قَـادِمُ(٣)

فبالنظر إلى حروف القافية في البيتين نجد أنَّ الشاعر قد التزم رويا واحدا وهو الميم، لكنه ألزم نفسه ثلاثة أحرف قبل الروي (القاف والألف والدال)، "وهذا اللزوم غُلٌّ مرهق للصور الشعرية وللشاعرية، وقلَّ أن تتيسر مع الإجادة إلا مع الشعراء الفحول"(٤).

ومنه أيضا قوله:

وَحُرْمَـةِ الـذَّاهِبِ مِـنْ عَيْشِـنَا — وَطِيـبِ أَيَّـامِي التِـي وَلَّـتِ

إِنِّـي عَلَـى مَـا تَعْهَـدُونِي وَفِـيٌّ — وَعُقْـدَةُ المِيثَـاقِ مَـا حُلَّـتِ(٥)

ومثلما كان للقافية هذا الحسن والكمال، فإنَّ لها عيوبا درسها النقاد القدماء ووقفوا عندها وعدوها منقصة على من كثرت في شعره، ومن العيوب التي وردت في شعر الشاب الظريف ما يأتي:

---

(١) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، ص٧٤.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٢٧٣.

(٣) الديوان، ص٢٨٩. التَّأْوِيبُ: الرُّجُوعُ. وسَيرُ النهارِ كلِّه إِلَى اللَّيْلِ.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٨٨.

(٥) الديوان، ص١٠٤.

١- الإيطَاءُ: وهو "إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بدون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل، وقال الخليل: "يتحقق الإيطاء بتكرار الكلمة ولو بلفظها فقط"[١]، وقد أشار الشاب الظريف إلى علمه بهذا العيب وذلك في قوله:

إِلَيْـكَ أَرْسَـلْتُ أَبْيَاتًـا لِمَـدْحِكُمَا   فِـي سَـاحَتَيْهِنَّ إِسْـرَاءٌ وَإِرْسَـاءُ

لَـمْ يَقْـوَ مِـنْهُنَّ إِقْـوَاءٌ لِقَافِيَـةٍ   وَلَـمْ يَطَـأْهُنَّ فِـي التَّرْتِيـبِ إِيطَـاءُ[٢]

وعلى رغم معرفته بهذا العيب إلا إنه سقط فيه، فقد وجد الإيطاء في شعره عدة مرات منها قوله:

لا يَعْـرِفُ الفَحْشَـاءَ لا عَـنْ رِكَّـةٍ   بَـلْ عَـنْ تَكَرُّمِـهِ وَعَـنْ إِهْمَالِـهِ

أَغْنَـاهُ عَنْ وَصْفِ الشَّجَاعَةِ نُبْلُـهُ   لا عَـاجِزٌ مَـا رَامَ فِـي إِهمَالِـهِ[٣]

فقد كرر الشاعر القافية (إِهْمَالِهِ) تباعا ولم يفصل بينها بفاصل، ويرى البعض أن الإيطاء إن وقع بعد سبعة أبيات فهو غير معيب، "فكلما تباعد الإيطاء كان أخف... وقيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب"[٤].

ومنه أيضا قوله:

بِنْـتُمْ فَـلَا طَرْفَ إِلَّا وَهْوَ مُضْطَرِبٌ   شَـوْقًا وَلَا قَلْـبَ إِلَّا وَهْـوَ مُضْـطَرِمُ

وبعد ثلاثة أبيات يقول:

فَالجِسْمُ مُذْ غِبْتُمُ بِالسَّفْحِ مُتَّشِحٌ   والقَلْبُ مُضْطَرِبٌ بِالشَّوْقِ مُضْطَرِمُ[٥]

فكلمة (مُضْطَرِمُ) مستعملة في قافيتي البيتين وقد تكررت الكلمة بلفظها ومعناها، "واعتبار الإيطاء عيبا إنما مرجعه الذوق الذي يأبى التكرار"[٦].

---

(١) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، ص١٠٢.

(٢) الديوان، ص٣١.

(٣) الديوان، ص٢٧٧. رَكَّ الشَّيْء ركا وركاكة: ضعف ورق.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٦٩ ، ص١٨٨.

(٥) الديوان، ص٢٩٨. البَيْنُ: مِنَ الأَضداد يَكُونُ البَينُ الفُرْقةَ، وَيَكُونُ الوَصْلَ. الاضْطِرابُ: الحركةُ. واضْطَرَبَ الشَّيءُ: تَحَرَّكَ وماجَ. المُضْطَرِمُ: المُلْتَهِبُ. وضَرِمَت النارُ واضْطَرَمَت: اشْتَعَلَتْ والْتَهَبَتْ. السَّفْحُ: عُرْضُ الْجَبَلِ حَيْثُ يَسْفَحُ فِيهِ الماءُ، وَهُوَ عُرْضُه المضطجِعُ؛ وَقِيلَ: السَّفْح أَصل الْجَبَلِ؛ وَقِيلَ: هُوَ الْحَضِيضُ الأَسفل.

(٦) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٧٠.

ومثله أيضا قوله:

يَبِيتُ بِالبَأْسِ مِنْـهُ البِشْرُ مُبْتَسِمًا   والسَّيْفُ غَيْـرُ صَـقِيلٍ غَيْـرُ مَرْهُـوبِ

وبعد أربعة أبيات يقول:

بِـكَ انْتَصَـرْتُ عَلَـى الأيَّـامِ مُقْتَـدِرًا   فَبِـتْنَ مِنِّـي بِحَـدٍّ جِـدِّ مَرْهُـوبِ[١]

وقوله أيضا:

وَمَنْ عَلَى ذَلِكَ الوَرْدِ الجَنِيِّ جَنَى   وَمَنْ بِسَيْفِ التَّجَنِّي خَاضَ فِي المُهَجِ

وبعد خمسة أبيات يقول:

بِوَجْنَتَيْـكَ التِـي خَضَّـبْتَهَا بِـدَمِي   وَأَشْـرَقَتْ بِـاحْمِرَارٍ مِـنْ دَمِ المُهَـجِ[٢]

وتكرار القافية على عدم قدرة الشاعر على التصرف باللغة ربما يعود إلى الظروف التي قيلت فيها القصيدة، فالإيطاء وإن كان في الأعم الأغلب غير مقبول قد يحسنه المقام المناسب له[٣].

٢- الاقْتِضَاءُ: ويسميه ابن عبد ربه (المضمّن)، ومعناه: تعلق القافية بالبيت الذي بعدها، إذ لا تكون مستغنية عن البيت الذي يليها[٤]، ويبدو من الاطلاع على شعر الشاعر بأنَّ هذا العيب ورد أكثر من مرة، ومن ذلك قوله:

يَـا سَـاكِنِي مُهْجَتِـي وَقَلْبِـي   أَقْسَـمَ قَلْبِـي وَلَـيْسَ يَحْنَـثُ

إِنْ مُـتُّ فِـي حُـبِّكُمْ فَـإِنِّي   أَحْيَـا عَلَـى عِشْـقِكُمْ وَأُبْعَـثُ[٥]

فالشاعر في البيت الأول يخاطب الذين سكنوا روحه وقلبه قائلا لهم: إن قلبه قد أقسم وهو صادق في قسمه لا يخلف يمينا، ثم يبين في البيت الثاني مضمون قسمه: أنه إن مات في عشقهم فسوف يُبعث ويحيا عليه، وقد أتى البيت الثاني متمما لسابقه إذ لا يتم المعنى بدونه.

---

(١) الديوان، ص٨٢. الصَّقِيل: المجلو، يُقَال: سيف صقيل ومعدن صقيل.

(٢) الديوان، ص١٠٨ – ١٠٩.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، ج١، ص٤٦.

(٤) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ج٦، ص٣٥٥.

(٥) الديوان، ص١٠٧.

وقوله:

أَأَحْبَابَنَــا إِنِّــي وَإِنْ رُمْــتُ سَــلْوَةً   وَقَـامَ بِهَـا مِـنْ جَـوْرِكُمْ لِـي إِعْـذَارُ
لَعِنْــدِيْ التِفَــاتٌ نَحْــوَكُمْ وَتَشَــوُّقٌ   إِلَيْكُمْ وَمِنْكُمْ بَعْدُ فِي القَلْبِ آثَارُ(١)

ينادي الشاعر أحبابه مخاطبا إياهم قائلا: إنني وإن ابتغيت سلوة عن حبكم لعذر عندي من ظلمكم إياي، فإني لألتفت نحوكم وأتشوق إليكم ولا يزال آثار حبكم في قلبي، فالبيت الأول بمثابة الشرط وأتى جواب الشرط المتمم للمعنى في البيت الثاني.

ومنه أيضا قوله:

فَلَيْسَ الفَضْلُ وَالحَسَنُ بْنُ سَـهْلٍ   وَإِنْ يَــكُ فِيهِمَــا مَــنْحٌ وَبَــذْلُ
كَجُــودِكَ أَوْ كَخُلْقِــكَ يَــوْمَ سِــلْمٍ   فَــذَا فَضْــلٌ وّذَا حَسَــنٌ وَسَــهْلُ(٢)

يصف الشاعر كرم ممدوحه وبذله المنقطع النظير قائلا له: ليس الفضل والحسن بن سهل بجودهما وعطائهما مثلك في العطاء والسخاء يوم السلم، وقد أتى الشاعر باسم (ليس) في صدر البيت الأول وأتم خبرها في صدر البيت الثاني.

وهكذا يتبين مدى الاتصال الوثيق بين البيتين في الشواهد السابقة إذ لا يستقيم الأول بذاته، وإن رآه البعض غير معيب إذا تباعد عن القافية، وفي هذا يقول ابن رشيق: "وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبًا...... وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني، ولا يضره ذلك إذا أجاد"(٣).

---

(١) الديوان، ص١٥٠. الإِعْذار: الاعْتِذارَ. واعْتَذَرَ الرَّجُلُ: إذا أَتى بعُذْرٍ.

(٢) الديوان، ص٢٥٦.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧١ – ١٧٢.

٣- السِّنَاد: وهو: "اختلاف ما يراعى قبل الروي من حروف وحركات، والذي يراعى من ذلك حرفان هما: الردف والتأسيس، وثلاث حركات هي: الإشباع والحذو والتوجيه"(١).

ومن السناد الواقع في شعر الشاب الظريف **(سناد التأسيس)**، وهو: "تأسيس قافية وإهمال أخرى"(٢)، ومنه قوله:

مِنْ خَدِّ أَهْيَفَ كَالقَضِيبِ المَايِسِ   يَرْنُــو بِطَــرْفٍ كَالغَزَالَــةِ نَــاعِسِ
مُتَبَاعِـــدٍ بِدَلَالِـــهِ مُتَقَـــرِّبٍ   مُسْــتَوْحِشٍ بِنِفَــارِهِ مُسْــتَأْنِسِ(٣)

فالألف في البيت الأول (نَاعِسِ) تأسيس لكونها حرف مد فُصل بينها وبين الروي بدخيل متحركٍ، أما الألف في البيت الثاني (مُسْتَأْنِسِ) وإن فُصل بينها وبين الروي بفاصل فغير تأسيس؛ لكونها سالمة والألف "إذا كانت مهموزة فلا تأسيس فيها"(٤).

ومنه أيضا قوله:

تَهْـــدِي بِنَـــوَّارِ نَيِّرِهَـــا   سَـــائِرَ عُشَّـــاقِهَا وَسَـــارِيهَا
وَكَـمْ بِهَـا مِـنْ مَصُـونَةٍ صُـلْنَا   يَحْجُبُهَـــا غَيْرَهَـــا وَيَحْمِيهَـــا(٥)

فروي البيتين (الياء) غير أنه في البيت الأول مسبوق بدخيل (الراء) وألف التأسيس، وعليه فقافيته مؤسسة كسائر أبيات القصيدة، أما في البيت الثاني فغير مؤسسة؛ إذ لم تسبق بألف التأسيس.

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٦٥.

(٢) **التأسيس**: "هو ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد متحرك يسمى الدخيل". المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٨٥ – ٣٦٥.

(٣) الديوان، ص١٨٧. الوَحْش: كلُّ شَيْءٌ مِنْ دَوَابِّ البَرّ مِمَّا لَا يَسْتَأْنس. وَكُلُّ شَيْءٍ يسْتَوْحِشُ عَنِ النَّاسِ، فَهُوَ وَحْشِيّ. وَمُسْتَوحِشٌ واسْتَوْحَشَ مِنْهُ: لَمْ يَأْنَسْ بِهِ فَكَانَ كالوَحْشِيّ. الإِينَاسُ: خِلَافُ الإيحاش. والأَنَسُ والأُنْسُ والإِنْسُ: الطمأنينة.

(٤) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، ص١٠٤.

(٥) الديوان، ص٣٤٨ – ٣٤٩. النَّوَّارُ والنَّوْرُ والنَّوْرَةُ: الزَّهْر، وَقِيلَ: النَّوْرُ الأَبيض وَالزَّهْرُ الأَصفر، وَاحِدَتُهُ نُوَّارَةٌ. النِّيرُ: القَصَبُ وَالْخُيُوطُ إذا اجْتَمَعَتْ. والنِّيرُ: عَلَمُ الثَّوْبِ ولُحْمته. المَصُونَةُ: المَحْمِيَّةُ. والصَّوْنُ: أَن تَقِيَ شَيْئًا أَو ثَوْبًا. صَالَ عَلَيْهِ: إذا اسْتطال. وصَالَ عَلَيْهِ: وَثَبَ. والمُصَاوَلَةُ: المُواثَبَة.

ومن السناد أيضا في شعر الشاب الظريف **(سناد الإشباع)**، وهو: "اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربتين في الثقل كالضم والكسر"(١)، وقد أتى في عدة مواضع منها قوله:

أَوْ أَنْ تَجُـودَ وَلَـيسَ يَثْـرَى مُمْلِـقٌ   أَوْ أَنْ تُشِــيرَ وَلَــيسْ يَعْـدِلُ ظَــالِمُ

أَبَنِـــي الزَّكِـــي سُـــقِيتُمُ وَوُقِيـــتُمُ   وَبَقِيـــتُمُ وَالأَكْرَمُـــونَ فِـــدَاكُمُ(٢)

فالقافية في البيت الأول (ظَالِمُ) ودخيلها اللام وهي مكسورة كسائر أبيات القصيدة، والقافية في البيت الثاني (فِدَاكُمُ) ودخيلها الكاف وهي مضمومة، وقد وقع السناد بحركتين متقاربتين في الثقل (الضم والكسر)، في حين رأى البعض(٣) أن السناد بصورته السابقة غير معيب إلا إذا كان الانتقال بين حركتين متباعدتين في الثقل كالفتح مع الكسر أو الضم.

ومن السناد **(سناد التوجيه)** وهو: "اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، كأن يأتي الحرف الذي قبل الروي المقيد مفتوحا ويأتي الآخر مضموما أو مكسورا"(٤)، ولم يرد هذا النوع في شعر الشاب الظريف إلا مرة واحدة، وهي قوله:

وَمَــا مِــنْ قَتِيــلٍ لِأَهْــلِ الهَــوَى   سِــوَى أَلْــفِ رَاضٍ بِمَــا قَــدْ فَعَــلْ

لَقَــدْ نَصَــرَ اللهُ جَــيْشَ المِــلَاحِ   بِبَــدْرٍ لَنَــا حُسْــنُهُ قَــدْ كَمُــلْ(٥)

فروي البيتين السابقين هو اللام الساكنة، ولكن ما قبل اللام في البيت الأول متحرك بالفتح وفي البيت الثاني مضموم، وهذا النوع من السناد كثير الوقوع في الشعر العربي؛ لذا "أجاز بعضهم هذا الاختلاف ولم يعده عيبا، وأباح الخليل الجمع بين الضم والكسر، وعاب الجمع بين الفتح والضم أو الكسر"(٦).

---

(١) أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، ص١٠٤.

(٢) الديوان، ص٢٩١. الثَّرَاءُ: الْمَالُ الْكَثِيرُ. وأَثْرَوْا يُثْرُون إذا كثُرت أَموالهم. المُمْلِقِ: الَّذِي لَا شَيْءَ لَهُ. وَيُقَالُ: أَمْلَقَ الرجلُ، فَهُوَ مُمْلِقٌ: إِذَا افْتَقَرَ.

(٣) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٦٥.

(٤) العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، ص١٤٩.

(٥) الديوان، ص٢٨٦.

(٦) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٦٧.

وقد ساق د. أحمد عبد المجيد خليفة مجموعة من النصوص أوردها ضمن السناد في شعر الشاب الظريف، ونرى أنها ليست كذلك، فمما أورده **(سناد الردف)**(١)، وذلك في قول الشاعر:

تَجَلَّيْتَ لِي فِي كُلِ شَيْءٍ تكَرُّمَا فَلَسْتُ لِهَجْرٍ وَاقِعٍ أَتَخَوَّفُ(٢)

ثم يقول: "فقد أورد الشاعر كلمة "أتخوف" وهي تشتمل على ردف الواو، بينما لم يلتزم ذلك في باقي أبيات القصيدة التي مطلعها:

كَفَى شَرَفًا أَنِّي بِحُبِّكَ أُعْرَفُ فَمَا آنَ أَنْ تَحْنُو عَلَيَّ وَتَعْطِفُ(٣)

ونرى أن القافية ليست مردفة؛ إذ الواو التي قبل الروي في قوله: **(أَتَخَوَّفُ)** ليست ساكنة ولا ما قبلها من جنس حركتها بل هي متحركة بالفتح وما قبلها ساكن **(أَتَخَوْوَفُ)** في حين أنها مشددة، "وإذا كانت الواو والياء متحركتين أو مشددتين لم تعتبرا ردفا؛ لأنهما حينئذ ليستا لينا ولا مدا، ويجوز أن تقعا في بعض القوافي دون بعض من القصيدة الواحدة"(٤).

ومما أورده أيضا: **(سناد الحذو)**، والحذو: "الحركة قبل الردف"(٥)، ومنه قول الشاعر:

لَا أَسْهَرَ اللهُ طَرْفًا نَامَ عَنْ سَهَرِي وَعَذَّبَ القَلْبَ بِالأَشْجَانِ والفِكَرِ(٦)

ثم يقول: "فالروي في القصيدة هو (الراء)، وحركة الحرف التي قبل الروي في البيت هي الفتحة، وكان يحسن بالشاعر أن يلتزم هذه الفتحة قبل الروي في جميع الأبيات، ولكنه عدل عن الفتحة إلى الكسرة"(٧)، وذكر قول الشاعر:

يَا قَوْمُ قَدْ شَفَّنِي وَجْدِي بِبَدْرِ دُجًى عَلَى قَضِيبِ أَرَاكٍ نَاعِمٍ نَضِرِ(٨)

ونرى أنه لا أثر لسناد حذو في البيتين السابقين إذ لا وجود لردف فكيف يتحقق الحذو؟!، والحذو ما سُمي بذلك إلا لأنه غالبا يحاذي الردف الذي بعده(١).

---

(١) **الردف**: "ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حرف الروي"، **وسناد الردف**: "هو أن يجيء بيت مردوفا وبيت غير مردوف". الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٥٣ – ١٦٥.

(٢) الديوان، ص٢١٧.

(٣) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل ، د. أحمد عبد المجيد خليفة ، ص١٧٢. الحُنُوّ: العَطْفُ. وحَنَى عَلَيْهِ: عَطَف.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٥١ – ٣٥٢.

(٥) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٥٧.

(٦) الديوان، ص١٧٢.

(٧) الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، ص١٧٢.

(٨) الديوان، ص١٧٢. الشُّفُوفُ: نُحُولُ الجِسْم من الهَمِّ والوَجْدِ. وشَفَّهُ الهمُّ أَي: هَزَلَه وأَضْمَرَه حَتَّى رَقَّ. الأَرَاكُ: شَجَرٌ مَعْرُوفٌ وَهُوَ شَجَرُ السِّواك.

٤- التَحْرِيــد: وهو: "اختلاف ضروب القصيدة الواحدة، أخذوه من الحرد وهو داء يصيب عصب الإبل فيضطرب مشيُها"(٢)، والتحريد نحو: "فَعِلُنْ في ضرب المديد إذا وقع معها فَعْلُنْ، وكذلك فَعِلُنْ في تام البسيط إذا استعمل معها فَعْلُنْ"(٣)، ومنه قول الشاب الظريف من (البسيط):

وَمَـا لِقَوْمِـكَ سَـاءَتْ بِـي ظُنُـونُهُمُ فَلَيْـتَهُمْ عَلِمُـوا مِنِّـي الـذِي جَهِلُـوا

فِــي ذِمَّــةِ اللهِ نَــاءٍ حُسْــنُهُ أَمَــمُ وَفَـارِغُ القَلْبِ فِـي قَلْبِـي بِـهِ شُـغْلُ(٤)

فالضرب في البيت الأول (جَهِلُو ///٥) أتى مخبونا كسائر أبيات القصيدة، أما في البيت الثاني فقد أتى مقطوعا (شُغْلُو/٥/٥) ومثل هذا النوع من العيوب نادر في الشعر العربي(٥).

ومنه أيضا قوله من (البسيط):

فَـلَا نُهَـدَّدُ بِالإِبْصَـارِ مِـنْ حَـرَسٍ وَلَا نُــرَوَّعُ بِالإِسْـفَارِ مِــنْ سَــحَرِ

وَلَائِـمٍ فِيــكَ مَــا أَعْطَيْتُــهُ أُذُنِــي وَلَا شُــغِلْتُ بِشَــيءٍ قَالَــهُ فِكْـرِي(٦)

فقد أتى ضرب البيت الأول (سَحَرِي///٥) مخبونا على (فَعِلُنْ) كسائر أبيات القصيدة، بينما أتى ضرب البيت الثاني (فِكْرِي/٥/٥) مقطوعا على (فَعْلُنْ).

ومثله من (الكامل) قوله:

أَصْـــبَحْتَ بِـــالهِجْرَانِ تَقْتُلُــــهُ أَوَ مَـــا اكْتَفَيْـــتَ بِلَوْعَـــةِ الحُـــبِّ

لَا بِـــتَّ مِثْـــلَ مَبِيـــتِ مُهْجَتَـــهِ مَــأْوَى الهُمُــومِ وَمَجْمَــعِ الكُــرَبِ(٧)

فضرب البيت الأول (حُبْبِي /٥/٥) أحذ مضمر (مُتْفَا)، أما الضرب الثاني (كُرَبِي ///٥) أحذ فقط (مُتَفَا) وهكذا الحال في سائر أبيات القصيدة الثمانية.

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٦٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٣٦٧.

(٣) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص١٦٧ – ١٦٨.

(٤) الديوان، ص٢٤٩. الأَمَمُ: القُرْبُ.

(٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص٣٦٧.

(٦) الديوان، ص١٧١. الرَّوْعُ: الفَزَعُ.

(٧) الديوان، ص٧٨. اللَّوْعةُ: وَجَعُ الْقَلْبِ مِنَ الْمَرَضِ وَالْحُبِّ وَالْحُزْنِ، وَقِيلَ: هِيَ حُرْقَةُ الحُزْن والهوَى والوجْد.

بل إنه لم يكتف بالمخالفة العروضية في أضرب البحر الواحد بما يتلاءم مع أنواع أضربه، فقد أتى ببعض التفعيلات مما لا يتناسب مع بعض البحور، كما في قوله من (الطويل):

يَـدُومُ عَلَـى بُعْـدِ المَـزَارِ بِحَالِـهِ ... غَرَامِـي وَيَقْـوَى إِنْ تَـدَانَى بِـهِ القُـرْبُ
كَذَا شِـيمَتِي فَلْيَقْتَـدِ العَاشِـقُونَ بِـي ... وَإِلَّا فَدَعْوَاهُمْ – وَحَاشَاهُمُ – كَذِبُ[١]

فقد أتى ضرب البيت الأول (بِهِ لْقُرْبُو //٥/٥/٥) صحيحا على (مَفَاعِيْلُنْ) كسائر أبيات القصيدة وهو أحد أنواع أضرب البحر الطويل، بينما أتى ضرب البيت الثاني (هُمُوْ كَذِبُو //٥///٥) على (مُفَاعَلَتُنْ)، وهي ليست من تفاعيل البحر الطويل.

● مما سبق تبين أن القافية (**المطلقة**) هي السائدة في شعر الشاب الظريف، فقد شكل ورودها في شعره نسبة (٩٤.٢%)، في حين كانت القوافي (**المقيدة**) أقل استعمالا من سابقتها، إذ وردت في شعره بنسبة (٥.٨%).

وقد استعمل الشاب الظريف كل حروف الهجاء رويا، أتى في صدارتها حرف (اللام) إذ ورد في (٤٦٣) بيتا، في حين كانت (الظاء والغين والخاء) أقل الحروف استعمالا لديه حيث وردت في (٦) أبيات.

كما إنه وعلى الرغم من وجود بعض العيوب في شعره كالإيطاء والاقتضاء والسناد والتحريد، إلا إن ذلك لا يقلل من شاعريته؛ لأنها عيوب لا يخلو منها –غالبا– شعر أي شاعر.

---

(١) الديوان، ص٥٤. المَزَارُ: الزِّيَارَةُ ومَوْضِعُها. الشِّيمةُ: الخُلُقُ والطَّبِيعَةُ.

المَبْحَثُ الثَّانِي: مُوسِيقَى الإِطَارِ الدَّاخِلِيِّ فِي شِعْرِ الشَّابِ الظَّرِيف

• الإِيقَاعُ الدَّاخِلِيّ

وهو الإيقاع الذي يعتمد العلاقات النغمية داخل القصيدة، وله أهمية كبيرة في إضفاء قيم صوتية داخل النص، وقد اهتم الشاب الظريف بالإيقاع الداخلي لشعره؛ لأن الإيقاع الكامل للبيت الشعري، أو القصيدة لا ينشأ من الإيقاع الخارجي المتمثل بالبحر الشعري والقافية فقط، بل ومن النغم الداخلي للألفاظ وجرسها الصوتي الناتج من اتحادهما، ولا شك أنَّ لكل كلمة لغوية إيقاعا خاصا. هذا الجانب الإيقاعي الذي يؤثر في السمع يحدث من تلاؤم الألفاظ وائتلافها وانسجامها مما يخلق الإيقاع الشعري، ويؤكد حازم القرطاجني ذلك بقوله: "وبقوّة التهدّي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون مستعذبةً جَزلةً ذات طَلَاوَةٍ، فالاسْتِعْذَابُ فيها بحسن المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال المتوسط"(١).

وقد أشار الدكتور (إبراهيم أنيس) إلى وجود علاقة قائمة بين جَرْسِ الألفاظ وفن البديع، فهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ أو ما نسميه بالإيقاع الداخلي، فهو ليس في الحقيقة إلا تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي وحتى يسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها(٢).

فالإيقاع الداخلي يعتمد العلاقات النغمية الصوتية داخل القصيدة، كما له دور في شد انتباه السامع من خلال شحنه بنغمات صوتية ناتجة عن تجانس في العبارة أو تكرارها، فضلًا عن بقية الفنون البديعية التي تعمل على إصدار ذلك الصوت الهادر الجميل الذي يغني إيقاع القصيدة.

ولذلك لجأ الشاب الظريف إلى وسائل عدة لخلق التآلف والانسجام أو لخلق هذه البنية الموسيقية وإثراء أبياته الشعرية بنغمات صوتية معتمدا الجناس والطباق والمقابلة والتورية فضلا عن بقية مظاهر الإيقاع الداخلي كالتوشيع والتوشيح والتصريع والترصيع والتدوير والاعتراض، وقد أشار شاعرنا في شعره إلى بعض هذه الفنون مما يدل على سعة اطلاعه، ومن ذلك قوله:

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، ص٢٠٠.

(٢) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص٤٢.

وَغَـدَا بَـدِيعًا فِـي الجَمَـالِ بِمَـا بَـدَا   مِـنْ حُسْـنِـهِ المُتَطَـابِقِ المُتَجَـانِسِ[1]

ويقول أيضا:

بِـــأَبِي بَـــدِيْعٍ رَاقَنِـــي مِـــنْ قَـــدِّهِ   وَالثَّغْـــرُ بِالتَّوْشِـــيحِ وَالتَّوْشِـــيعِ[2]

أشـــار الشـــاعر إلـــى بعـــض ألـــوان البـــديع كالطبـــاق والجنـــاس فـــي قولـــه: (المُتَطَـــابِقِ المُتَجَـــانِسِ)، والتوشـــيح والتوشـــيع فـــي قولـــه: (وَالثَّغْـــرُ بِالتَّوْشِـــيحِ وَالتَّوْشِـــيعِ)، وهـــذه الفنـــون وغيرها سنتناولها بالتفصيل.

١- الجِنَاسُ

ضِرْبٌ من المُحَسّنات اللّفظية التي يُبْنَى عليها الإيقاعُ الداخليّ ويقوم عليها النَّغَمُ الصّوْتيّ بشكل واضحٍ ومُؤَثّرٍ، وقد جعله (ابن المعتز) البابَ الثاني من أبواب البديع، وعَرَّفَهُ بقوله: "أن تجـيء الكلمـة تُجـانِس أُخـرَى فـي بيـت شـعر وكـلام، ومجانسـتها لهـا أن تشـبهها فـي تـأليف حروفها..."[3]، وعَرَّفَه غيرُه بأنّه: "تَشَابُهُ لفظين في النُّطْقِ، واختلافهما في المَعْنَى"[4].

وقد استعمله الشاب الظريف بشكل كبير وبصور مختلفة كغيره من شعراء عصره الذين ما قصدوا بذلك إلا إظهار مقدرتهم على تقليب وجوه الكلام لإبراز معاني جديدة من خلال تبديل الحروف ومخالفة ترتيبها، ومن صور الجناس التي استعملها الشاب الظريف: **(الجناس التام)** وهو: "ما تماثل ركناه واتفقا لفظًا واختلفا معنى، من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما، واختلاف حركتهما، سواء كانا من اسمين، أو من فعلين، أو من اسم وفعل، فإنهم قالوا: إذا انتظم ركناه، من نـوع واحـد، كاسمين أو فعلين، سمي مماثلًا، وإن انتظمـا مـن نـوعين، كاسم وفعل، سمي مستوفَى"[5]، فمن الجناس التام المماثل قوله:

إِذَا سَـقَى حَلَـبٌ مِـنْ مُـزْنِ غَادِيَـةٍ   أَرْضًـا فَخُصَّـتْ بِـأَوْفَى قَطْرِهِ حَلَـبُ[6]

في البيت جناس تام مماثل بين (حَلَبَ – حَلَب) حيث أتـى الشـاعر بكلمتين اتفقتا لفظا واختلفتا معنـى، فـ(حَلَب) الأولـى: مـاء السحاب[1]، و(حَلَب) الثانيـة: مدينـة معروفـة فـي القطر

---

(١) الديوان، ص١٨٧.

(٢) الديوان، ص٢١٢.

(٣) البديع، عبد الله بن المعتز، ص٢٥.

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٢٥.

(٥) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج١، ص ٧٤.

(٦) الديوان، ص٤٩.

السوري، ولا تفاوت بين الكلمتين في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها فضلا عن كونهما اسمين.

ومن الجناس التام المستوفَى قوله:

لَا طَلَّ صَوْبُ الغَوَادِي سَاحَتَي قَطَنَا وَلَا رَعَى اللهُ مَنْ فِي أَرْضِهَا قَطَنَا(٢)

جانس الشاعر بين كلمتين اتفق لفظهما واختلف معناهما ونوعُهما فجاءت الأولى اسما (قَطَنَا)، وهي بلدة بمنطقة القصيم، والثانية فعلا (قَطَنَا) من قولهم: "قَطَنَ بالمكان يَقْطُنُ قُطُونا: أَقام بِهِ وتَوَطَّنَ، فَهُوَ قاطنٌ"(٣)، فالكلمتان اتفقتا في عدد الحروف وهيئتها وترتيبها واختلفتا نوعا، فكان الجناس فيهما تاما مستوفيا.

ومن صور الجناس التام المركب في شعره: **(الجناس المرفوّ)**، وهو:"أن يكون أحد الركنين جزءً مستقلًا والآخر مجزأ من كلمة أخرى"(٤)، ومنه قوله:

هَيْهَاتَ أَنْ يَسْخُو وَلَوْ بِسَلَامِهِ مَنْ لَمْ يَزَلْ لِلْحَرْبِ لَابِسَ لَامِهِ(٥)

وقع الجناس بين كلمة واحدة مفردة وهي: (بِسَلَامِهِ) وقصد بها التحية، وبين كلمة (لَامِهِ) مضاف إليها الجزء الثاني من الكلمة السابقة (لَابِس)، واللأمة: "الدِّرْع. وَجَمعهَا: لُؤَم، مِثَال فُعَل"(٦)، وهذا النوع من الجناس "لا يخلو من تعسف وعقادة في التركيب"(٧).

ومنها أيضا: **(الجناس الملفوف)** وهو: "ما كان ركنه المركب مؤلفا من كلمتين تامتين"(٨)، أي ما تألف ركناه من كلمة مفردة وأخرى مركبة، ومثل ذلك قوله:

أَتُرَاكَ بالهِجْرَانِ حينَ فَتَكْتَ فِي قَلْبِي عَلِمْتَ بِمَا يُجَنّ فَتَكْتَفِي(٩)

---

(١) التقفية في اللغة، اليمان بن أبي اليمان البَندنيجي، ص١٥٦.

(٢) الديوان، ص٣٢٧.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، ج١٣، ص٣٤٢ – ص٣٤٣.

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج١، ص ٦٠.

(٥) الديوان، ص٣٢٠.

(٦) تهذيب اللغة، محمد بن أحمد الأزهري، ج٨ ، ص٢٨٦.

(٧) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج١، ص ٦٠.

(٨) فن الجناس، د. على الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٤م، ص٧٦.

(٩) الديوان، ص٢٢١.

فالجناس في البيت السابق مؤلف من ركنين أحدهما مركب والآخر مفرد، فالركن الأول: (فَتَكْتَ في)، مكون من الفعل الماضي (فَتَكْتَ)، وحرف الجر (في)، أما الركن الثاني فكلمة واحدة ممثلة في الفعل المضارع: (فَتَكْتَفِي)، ويسمى هذا النوع من الجناس المركب بالملفوف المفروق، "فملفوف: لأن ركنه المركب مؤلف من كلمتين تامتين، ومفروق: لتخالف ركناه في الكتابة"[١].

ومنها كذلك: **(الجناس الملفق)**، وهو: "أن يكون كل من الركنين مركبًا من كلمتين"[٢]، ومثال ذلك قوله:

عَاهَدْتني أَنْ لا تَخُونَ وَلُمْتَ في طَلَبِي وَفَاءَكَ بالعُهُودِ وَلَمْ تَفِ[٣]

فركنا الجناس في البيت السابق مركب من كلمتين، تمثل الركن الأول في قوله: (لُمْتَ فِي)، وأتى مكونا من الفعل الماضي (لُمْتَ)، وحرف الجر (في)، بينما تمثل الركن الثاني في قوله: (لَمْ تَفِ)، وأتى مكونا من حرف الجزم (لم)، والفعل المضارع المجزوم بها (تَفِ).

ومن صور الجناس غير التام[٤] في شعر الشاب الظريف: **(الجناس المحرّف)** وهو: "ما اختلف ركناه في هيئات الحروف الحاصلة من حركاتها وسكناتها"[٥]، ومنه قوله:

وَكَمْ عُدَاةٍ أَقْوَالَهَمْ كَتَبُوا وَكَمْ عِدَاةٍ وَفَوا بِهَا كَتَبُوا[٦]

جانس الشاعر بين (عُدَاةٍ) جمع عادٍ وهو العدو، و(عِدَاةٍ) جمع العِدة وهي العطية التي يلزم العاطي نفسه بأدائها، حيث وقع الاختلاف بين هيئة الحروف فأتت عين الأولى مضمومة والثانية مكسورة.

---

(١) فن الجناس، د. على الجندي، ص٧٨.

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج١، ص٦٧.

(٣) الديوان، ص٢٢١.

(٤) <u>الجناس غير التام</u>: "وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة (أنواع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها)". (جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٢٦).

(٥) المرجع نفسه، ص٣٢٨.

(٦) الديوان، ص٤٥.

ومن صوره أيضا: **(الجناس المصحَّف)** وهو: "ما تماثل ركناه وضعا، واختلفا نقطا، بحيث لو زال إعجام أحدهما لم يتميز عن الآخر"[١]، ومنه قوله:

فَيُطْرِبُ حِينَ يَضْرِبُ فِي خُطُوبٍ   وَيُعْرِبُ حِينَ يُغْرِبُ فِي خِطَابِ[٢]

يُلحظ الجناس في قوله: (يُعْرِبُ) و(يُغْرِب) فالكلمتان متفقتان وضعا في عدد الحروف وترتيبها وحركاتها وسكناتها، ولا تفاوت بينهما إلا في حرف واحد أحدهما معجم وهو: (الغين) والآخر غير معجم هو: (العين)، ولو أزيل إعجام الغين لما تميزت من العين.

ومنها: **(الجناس المضارع)** وهو: "ما اختلف فيه اللّفظانِ المتشابهان في نوع حرف واحدٍ منهما مع تقاربهما في النطق، في الأول أو الوسط أو الآخر"[٣]، ومنه قوله:

يَا رَاقِدَ الطَّرْفِ مَا لِلطَّرْفِ إِغْفَاءُ   حَدِّثْ بِذَاكَ فَمَا فِي الحُبِّ إِخْفَاءُ[٤]

وقع الجناس بين كلمتي (إِغْفَاءُ) و (إِخْفَاءُ) والكلمتان متجانستان لا خلاف بينهما إلا في حرف واحد هو (الغين) في الأولى و(الخاء) في الثانية وهما حرفان متحدان مخرجا، وهذا النوع من الجناس إنما سُمي مضارع؛ "لمضارعة المخالف من الحرفين لصاحبه في المخرج"[٥].

ومنها: **(الجناس اللاحق)** وهو: "ما اختلف فيه اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحد منهما غَيْرِ مُتَقَارِبَيْنِ في النُّطْق، في الأوّل أو الوسط أو الآخر"[٦]، ومنه قوله:

وَمَا يَحْوِيهِ خَدُّكَ لاِجْتِنَاءٍ   وَمَا يُوحِيهِ صَبُّكَ لاِجْتِنَابِ[٧]

جانس الشاعر بين قوله: (لاِجْتِنَاءٍ) و (لاِجْتِنَابِ)، ولا تنافر بين الكلمتين إلا في حرف واحد هو (الهمزة) في الأولى و(الباء) في الثانية، وبين الحرفين تباعد واضح، فالهمزة مخرجها أقصى الحلق أما الباء فمن الشفتين، وهذا الجناس إنما سُمي بذلك؛ "لأن أحد اللفظين ملحق بالآخر في الجناس باعتبار جلّ الحروف"[٨].

---

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٢٨.

(٢) الديوان، ص٩٠. يُعْرِبُ: أَعْرَبَ وعَرَّبَ: أَي أَبانَ وأَفصَحَ. وإنما سُمِّيَ الإعراب إعرابا؛ لِتَبْيِينِهِ وإيضاحه. يُغْرِبُ: يَصِيرُ غَرِيبًا. وأَغْرَبَ الرجلُ: صَارَ غَرِيبًا.

(٣) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٤٩٤.

(٤) الديوان، ص٢٩. أَغْفَى إِغْفَاءً وإِغْفَاءَةً: إذا نامَ.

(٥) فن الجناس، د. على الجندي، ص١٣٣.

(٦) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٤٩٥.

(٧) الديوان، ص٩٠.

(٨) فن الجناس، د. على الجندي، ص١٣٦.

ومنها: **(جناس القلب)** وهو: "ما اختلف فيه ترتيب حُروف اللَّفظَيْن، واتّفقَا في النَّوْع والعَدَدِ والهيئَة"[(1)]، وقد يكون قلب كلٍّ أو قلب بعضٍ، فمن (قلب الكل) قوله:

وَلَـيْسَ بِـدْعًا ذَاكَ مِـنْ مِثْلِـهِ   فَكُـلُّ سَـاقٍ قَلْبُـهُ قَـاسِ[(2)]

جانس الشاعر بين (سَاقٍ) و (قَاسِ)، وكلمة (سَاقٍ) بعكس ترتيب حروفها هي (قَاس)، ولا فرق بين الكلمتين إلا في ترتيب الحروف.

ومن (قلب البعض) قوله:

وَإِنْ أَرَادُوا مَكَارِمًـا بَلَغُـوا   وَإِنْ أَرَادُوا مَكَارِهًـا غَلَبُـوا[(3)]

فقد جانس الشاعر بين (بَلَغُوا) و(غَلَبُوا) وهما كلمتان متفقتان في النوع وعدد الحروف وهيئتها ولا تفاوت بينهما إلا في ترتيب الحروف، كما جانس بين (مَكَارِمًا) و (مَكَارِهًا) جناسا لاحقا.

مما سبق تبين أنَّ الشاب الظريف قد أَسْهَبَ في استعمال فَنّ الجناس الذي حَقَّقَ البُعْدَ الموسيقيّ للقصيدة عنده، وهذا يتطلب مهارةً وتمكُّنًا من مفردات اللغة، ومعرفةَ التصرّف بها من خلال الاشتقاقات اللفظية، فضلا عن أنّ الجَرْسَ الصوتيّ له فاعلية في شَدّ انتباه المتلقي وإثارة ذهنه كي يتفاعل مع الحالة النفسية التي يَمُرُّ بها الشاعر، ويسوق الشاب الظريف نصا يقدم فيه صورا مختلفة للجناس، مما يدل على ولعه بالبديع عامة وبالجناس خاصة كوسيلة للتلاعب بالألفاظ وتزيينها، وذلك في قوله:

إنْ جَالَ طَرْفِي في سِوَاكَ فَلا غُفي   أوْ حَالَ قَلْبِي عَنْ هَواكَ فلا عُفِي

لكنّنـي أَهْـوَى وَفَـاكَ وَفَـاكَ إِذْ   أَحْبَبْـتُ نَيْـلَ تَشَـرُّفٍ وتَرَشُّـفِ

وَأَبـثُّ وَجْـدِي فـي الهَـوَى بِتَوصُّـلٍ   وَتَوسُّـلٍ وَتَطفُّـلٍ وَتَلَطُّـفِ

تاللَـهِ لَـمْ أَتَـوقَّ فِـي وَجْـدِي وَقَـدْ   نـادَى هَـواكَ جَـوىً وَلَـمْ أَتوقَّـفِ[(4)]

ففي النص السابق تجلت صور متعددة للجناس، كالجناس المصحف في قوله: (جَالَ – حَالَ)، وقوله: (غُفِي – عُفِي)، والجناس اللاحق بين قوله: (سِوَاكَ – هَوَاكَ)، والجناس التام

---

(1) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج2، ص496.

(2) الديوان، ص374.

(3) الديوان، ص44.

(4) الديوان، ص221 – 222.

المماثل بين قوله: (وَفَاكَ – وَفَاكَ)، وقصد الشاعر بالثانية: فم محبوبه، بينما قصد بالأولى: الوفاء، وقد لجأ فيها إلى الضرورة الشعرية من قصر الممدود، وجناس قلب البعض في قوله: (تَشَرُّفِ – تَرشُّفِ)، وقوله: (تَطفُّلِ – تَلَطُّفِ)، والجناس المضارع في قوله: (بِتَوَصُّلٍ – وَتَوَسُّلِ)، والجناس المركب الملفوف في قوله: (أَتَوقَّ فِي – أَتوقَّفِ).

وصور الجناس في النص السابق وإن زينت اللفظ وأبرزت المعنى إلا إن التكلف بدا في بعضها جليا، والجناس إنما يحسن "إذا قل، وأتى في الكلام عفوًا، من غير كد ولا استكراه ولا بعد ولا ميل إلى جانب الركة"(١).

لقد أَوْقَعَ الجِنَاسُ في النَّفْسِ نَغَمًا صَوتيًّا من خلال تَرْدِيده لمُشْتَقِ اللّفْظَةِ نفسها، وقد أشار (عبد القاهر الجرجاني) إلى دلالة التجنيس وما له من دور في إثراء النغمة الموسيقية إلا إنه يرى أنّ هذا الإثراء ليس ناجما عن اللفظ وحده، بل إن للمعنى دورا في إيقاع الجرس الموسيقي، إذ قال: "إنّ ما يُعْطي التّجْنِيس من الفضيلة أَمْرٌ لا يَتِمُّ إلا بنُصْرةِ المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مُسْتَحْسَن"(٢).

٢- الطِّبَاقُ

فن من الفنون البديعية التي اهتم بها البلاغيون، وله تأثير في تنشيط ذهن المتلقي وشحنه بنغمات لفظية تتناغم مع الإيقاع الداخلي للنص الشعري، وقد عَرَّفَهُ (ابن المعتز) بأنه: "الجمع بين الشيء وضده، يُقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد"(٣).

وهو على نوعين طباق السلب وطباق الإيجاب(٤)، وقد استعمله الشاب الظريف بصورة كبيرة؛ لرفد إيقاعه الشعري بنغم صادر من خلال تطابق اللفظين، وقد حاول من خلال جمعه الضدين النقيضين أن يؤكد فكرته والمعنى الذي يدور في ذهنه فهو يعمل على إيصال فكرة النص وفحواه للسامع والمتلقي، فالطباق يوضح المعنى ويقربه من ذهن السامع.

---

(١) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج١، ص ٥٥.

(٢) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، ص٨ .

(٣) كتاب البديع، ابن المعتز، ص٣٦.

(٤) البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، ص٤٣٩.

ومن بديع طباق الإيجاب في شعره قوله:

أَلِــينُ فَيَقْسُــو ثُــمَّ أَرْضَــى فَيَحْقِــدُ   وَأَشْــكُو فَــلَا يُشْــكَى وَأَدْنُــو فَيَبْعِــدُ[١]

استطاع الشاعر إبراز حاله مع محبوبه من خلال حشد لعدد من الألفاظ المتطابقة التي صورت مدي المفارقة بينهما، فشاعرنا يلين برضًا ويشكو تقربا منه وتوددا إليه، ويقابله محبوبه بقسوته وحقده وإعراضه عن سماع شكواه الذي ما قصد منه إلا التباعد والصدّ، فطابق الشاعر بين(أَلِينُ – يَقْسُو)، (أَرْضَى – يَحْقِدُ)، (أَشْكُو – لَا يُشْكَى)، (أَدْنُو – يَبْعِدُ)، وقد أحسن الشاعر اختيار الأفعال المضارعة والجمع في طباقه بين الإيجاب والسلب؛ لتقريب الصورة إلى المتلقي وجعلها أكثر وضوحا، وهذا يدل على أن الطباق إنما جاء على وفق سجية الشاعر من دون تكلف.

ومنه أيضا قوله:

مُتَبَاعِـــــدٍ بِدَلَالِـــــهِ مُتَقَـــــرِّبٍ   مُسْـــتَوْحِشٍ بِنِفَـــارِهِ مُسْـــتَأْنِسِ[٢]

تجلت المطابقة في قوله: (مُتَبَاعِدٍ – مُتَقَرِّبٍ) و(مُسْتَوْحِشٍ – مُسْتَأْنِسِ)، وهذا الجمع بين المتضادات يفسر ما يجول في خواطر الشاعر من اضطراب، ويكشف عن نفسه التي تذوب لوعة على فراق محبوبه، وهو ما أوضحته المطابقة، فالطباق لا يتأتى عبثا وإنما لهدف ومغزى يقصده الشاعر، ولعل أجمل ما في الطباق هو الجمع بين الضدين حتى إن السامع لينعكس في إدراكه حين يسمع أحدَ الضدين الضدُّ الآخرُ.

ومن طباق السلب قوله:

أَرَى نَارَ وَجْدِي أَطْفَأَتْنِي وَلَا تُطْفَى   وَسِرَّ غَرَامِي قَدْ خَفِيْتُ وَلَا يَخْفَى[٣]

تجلى طباق السلب في قوله: (أَطْفَأَتْنِي – وَلَا تُطْفَى) و(خَفِيْتُ – وَلَا يَخْفَى) حيث طابق الشاعر بين أفعال مصدرها واحد وكان أحدها مثبتا والآخر منفيا، ومنه أيضا قوله:

فَلَا تَحْذَرُوا بِيْضَ القَوَاضِبِ وَاحْذَرُوا   قَوَاضِبَ سُودٍ فِي جُفُونِ الكَوَاعِبِ[٤]

حيث طابق الشاعر سلبا بين فعلين من مصدر واحد (فَلَا تَحْذَرُوا – وَاحْذَرُوا)، وكان أحدهما منهيا عنه والآخر مأمورا به.

---

(١) الديوان، ص١١٩.

(٢) الديوان، ص١٨٧.

(٣) الديوان، ص٢٢٠.

(٤) الديوان، ص٧١.

وقد ذهب الخطيب القزويني إلى أن طباق السلب لا يكون إلا في الأفعال، وليس هذا برأي؛ إذ الصواب ما يراه جمهور البلاغيين من أن طباق السلب يكون بين الأفعال أو الأسماء أو بين اسم وفعل وكذا بين الحروف[1] وهو ما تجلى بوضوح في شعر الشاب الظريف.

فمن طباق السلب بين (اسمين) قوله:

فِي حَيْثُ قَيْنَاتُ الغُصُونِ سَوَاجِعٌ فَغِنَـــاؤُهُنَّ لَنَـــا بِغَيْـــرِ غِنَـــاءِ[2]

ففي هذا البيت طابق الشاعر بين اسمين أحدهما مثبت (فَغِنَاؤُهُنَّ) والآخر غير مثبت (بِغَيْرِ غِنَاءِ).

ومن طباق السلب بين (اسم وفعل) قوله:

وَأَبْقَيْتَ مَنْ لَا يَرْتَضِي حِينَ تَرْتَضِي وَلَا هُوَ غَضْبَانٌ إِذَا أَنْتَ تَغْضَبُ[3]

في هذا البيت طابق الشاعر سلبا بين فعلين من مصدر واحد في قوله: (لَا يَرْتَضِي – تَرْتَضِي) وقد جاء أحدهما مثبتا والآخر منفيا، كما طابق سلبا بين اسم وفعل من مادة واحدة بقوله: (وَلَا هُوَ غَضْبَانٌ – تَغْضَبُ)، وإلى جانب الطباق تجلت ضرورة شعرية من تنوين الاسم غير المنصرف في قوله (غَضْبَانٌ).

٣- المُقَابَلَة

وهي: "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"[4]، وعرفها الإمام السكاكي(ت:٦٢٦هـ) بقوله: "أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما"[5].

والمقابلة كالطباق إلا إنها أعم، فالطباق غالبا لا يكون إلا بين ضدين – اللفظ وضده –، أما المقابلة فلأكثر من ذلك كأن تكون بين أربعة أضداد اثنين في صدر الكلام وآخرين في

---

(١) علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيّود، دار المعالم الثقافية، المملكة العربية السعودية، الطبعة: الثانية، ١٩٩٨م، ص١٦٤.

(٢) الديوان، ص٣٨. القَيْنةُ: الأَمة المُغنّية، وَقِيلَ: القَيْنة الأَمة، مُغَنِّية كَانَتْ أَو غَيْرَ مُغَنِّيَةٍ. وقَصَدَ بَهَا الحَمَائِم.

(٣) الديوان، ص٥٤.

(٤) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٣٧.

(٥) مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، ص٤٢٤.

عجزه أو أكثر من ذلك، وفي هذا يقول ابن رشيق القيرواني (ت:٤٦٣هـ): "وأكثر ما تجئ المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"(١).

وقد وردت المقابلة في شعر الشاب الظريف بصورة أقل كثيرا من الطباق بل تكاد تكون محصورة في نصوص معدودة، فقد وردت (اثنتي عشرة) مرة في ثلاث صور وهى على النحو الآتي:

١- **مقابلة اثنين باثنين**، وهي الصورة الأكثر ورودا في شعره؛ حيث وردت (تسع مرات)، ومنها قوله:

يَا بَدْرَ دُجىً قَدْ مِتُّ فِي عِشْقَتِهِ الهَجْرُ حَلَالٌ مِنْكَ والوَصْلُ حَرَامْ(٢)

قابل الشاعر بين (الهَجْرُ حَلَالٌ) و(الوَصْلُ حَرَامْ)، وبين كل لفظ وما يقابله تضاد فـ(الهَجْرُ) يضاد (الوَصْلُ)، و(حَلَالٌ) يضاد (حَرَامْ) إلا إن زيادة المتضادات أخرجتها من الطباق وأدخلتها في المقابلة، وقد جاء التقابل في اللاحق على ترتيب السابق.

ويقابل أيضا بين: (سُودًا مِرَاضًا) و(بِيضًا صِحَاحْ) في قوله:

فَيَا لَهَا سُودًا مِرَاضًا غَدَتْ تَسُلُّ لِلعَاشِقِ بِيضًا صِحَاحْ(٣)

٢- **مقابلة ثلاثة بثلاثة**، وقد وردت هذه الصورة (مرتين) في شعر الشاب الظريف، ومنها قوله:

وِصَالُكَ مُضْمِرٌ لِلْعَبْدِ هَجْرٌ وَهَجْرُكَ مُظْهِرٌ لِلْوِدِّ وَصْلُ(٤)

قابل الشاعر ثلاثة في قوله: (وِصَالُكَ مُضْمِرٌ هَجْرٌ) بثلاثة في قوله: (هَجْرُكَ مُظْهِرٌ وَصْلُ)، وقد جاء التقابل لفظا ومعنى، وفي الثانية على ترتيب الأولى.

والبيت كما أورده المحققان به مخالفة نحوية وذلك في رفع (هَجْرٌ – وَصْلٌ)، إذ الصواب نصبهما على المفعولية؛ لكونهما معمولين لاسمي الفاعل (مُضْمِرٌ – مُظْهِرٌ)، الجاريين على فعليهما لفظا ومعنى.

ومن هذه الصورة أيضا قوله:

وَنَحْنُ فَعَلْنَا مَا يَلِيقُ مِنَ الوَفَا فَلَا تَفْعَلُوا مَا لَا يَلِيقُ مِنَ الغَدْرِ(١)

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج٢، ص١٥.

(٢) الديوان، ص٣٢١.

(٣) الديوان، ص١١٦.

(٤) الديوان، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، ص٢٥٥. الديوان، تحقيق: د. شاكر هادي شكر، ص٢١٢.

٣- **مقابلة أربعة بأربعة**، ولم ترد هذه الصورة في شعر الشاب الظريف إلا (مرة واحدة)، ومنها قوله:

تَرَحَّـلَ عَنَّـا وَصْـلُـهُ وَهْـوَ عَـادِلُ وَخَـيَّمَ فِينَـا هَجْـرُهُ وَهْـوَ قَاسِـطُ[٢]

اشتمل البيت السابق على مقابلة أربعة بأربعة أتت الأولى بين قوله: (تَرَحَّلَ) و(خَيَّمَ)، والثانية بين قوله: (عَنَّا) و(فِينَا) والتضاد بين اللفظين معنى؛ إذ الكلمة الأولى أفادت المجاوزة المكانية بينما أفادت الثانية الظرفية المكانية، والثالثة بين قوله: (وَصْلُهُ) و(هَجْرُهُ)، والرابعة بين قوله: (عَادِلُ) و(قَاسِطُ)، والتقابل في الثانية جاء على ترتيب الأولى.

من خلال الأمثلة السابقة تبين أن الشاعر قابل الأشياء بأضدادها وهذا من أحسن ما يجيء في هذا الباب؛ إذ المقابلة إما أن يقابَل فيها الشيء بضده أو بغيره أو بمثله[٣].

كما تبين حرص الشاعر على ترتيب التقابل بين الأضداد، وقد أبرز هذا الترتيب صحة المقابلات، فصحتها "تتمثل في توخي المتكلم بين الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأول بالأول، والثاني بالثاني، لا يخرم من ذلك شيئا في المخالف والموافق، ومتى أخل بالترتيب كانت المقابلة فاسدة"[٤].

٤- التَّوْرِيَةَ

وهي: "أن يذكر المتكلم لفظًا مفردًا له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجازًا، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويوري عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة، أنه يريد القريب وليس كذلك، ولأجل هذا سُمّي هذا النوع إيهامًا"[٥]، وإلى جانب النماذج السابقة التي سقناها للتورية في شعر الشاب الظريف وغيرها مما تناولناه بالشرح في مواضع أخرى من دراستنا، فهناك بعض الصور الأخرى منها قوله:

---

(١) الديوان، ص١٦٧.

(٢) الديوان، ص١٩٩. خيم الْقَوْم: نصبوا خياما ودخلوا الْخَيْمَة وَفُلَان أَقَامَ بِالْمَكَانِ. قسط فلَان: عدل وقسط: جَار وَعدل عَن الحق (ضد).

(٣) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، العراق، (د.ط)، ١٣٧٥هـ ، ص٢١٢.

(٤) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص٨٦.

(٥) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي (٨٣٧هـ)، ج٢، ص٣٩.

إِذَا حَاوَلْــتُ حَــلَّ البَنْــدِ قَالَــتْ   مَعَاطِفُـــهُ حِمَانَـــا لَا يُحَـــلُّ[1]

وقعت التورية في قوله: (لا يُحَلُّ)؛ إذ المعنى القريب المتبادر إلى الذهن: أن هذا الحمى مصون لا يُنتهك، فيكون الفعل (يُحَلُّ) من قولك: "حَلَلْتُ الشَّيْءَ، إِذَا أَبَحْتَهُ وَأَوْسَعْتَهُ لِأَمْرٍ فِيهِ"[2]، وقد دل على هذا المعنى القريب قوله: (حِمَانَا).

أما المعنى البعيد –الذي قصده الشاعر– فهو أنه إن حاول فك الحزام لا يمكنه ذلك؛ لاستنكار معاطفه، وعليه يكون الفعل (يُحَلُّ) من قولك: "حَلَلْتُ العُقْدَةَ أَحُلُّهَا حَلًّا، وَيَقُولُ العَرَبُ: يَا عَاقِدُ اذْكُرْ حَلًّا"[3]، وقد دل على هذا المعنى البعيد قوله: (إِذَا حَاوَلْتُ حَلَّ البَنْدِ).

وقوله:

أَدُورُ لِتَقْبِيــلِ الثَّنَايَــا وَلَــمْ أَزَلْ   أَجُــودُ بِنَفْسِــي لِلنَّــدَامَى وَأَنْفَاسِــي
وَأَكْسُــو كَـفَّ الشَّــرْبِ ثَوْبًــا مُــذَهَّبًا   فَمِـنْ أَجْـلِ هَـذَا لَقَّبُـونِيَ بِالكَـاسِ[4]

جاءت التورية في قوله: (الكَاسِ) إذ المعنى القريب الذي لم يقصده الشاعر بأنه اسم فاعل من كسى يكسو فهو كاسٍ، وقد دل على هذا المعنى القريب قوله: (وَأَكْسُو... ثَوْبًا مُذَهَّبًا).

أما المعنى البعيد الذي قصده الشاعر فهو (الكأس)، والكأس والكاسُ: إناء يُشرب فيه ويُسمَّى هكذا ما دام الشّراب فيه، وهي كلمة مؤنَّثة ويجوز تذكيرها[5]، وقد دل على هذا المعنى البعيد هو أن الشاعر قد ساق هذين البيتين ملغزا في الكأس، إضافة إلى تجرد الاسم من الياء إذ لو كان (الكاس) اسم فاعل لوجب اقترانه بالياء فيقال: (الكَاسِي)؛ لكونه اسما منقوصا مقترنا بأل.

---

(١) الديوان، ص٢٥٥. البند: كلمة مُعربَّة، وقد دخلت العربية بعدة معانٍ منها: شريط من القطن المصبوغ يشد على الوسط بدلًا من الأحزمة. (انظر: الفصل الثالث، ص٢١٠).

(٢) معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، ج٢، ص٢٠.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٠.

(٤) الديوان، ص١٨٥ – ١٨٦.

(٥) معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، ج٣، ص١٨٨٨.

وقوله:

وَالشّمْسُ مِنْ خَلَلِ السَّحَابِ كَأَنَّهَا أَمَــةٌ تُعَـرِّضُ نَفْسَــهَا لِلْمُشْـتَرِي(١)

يصور الشاعر الشمس إذ تتخلل السحب التي حجبت وجهها وسترت ضياءها، بأمة تسعى جاهدة لكشف الحجب وصولا لمشتريها، وعليه فالمشتري: اسم فاعل من اشترى، وهذا هو المعنى القريب في قوله: (المُشْتَرِي)، أما المعنى البعيد فهو أنه قصد به ذلك الكوكب الذي هو "أحد كواكب المجموعة الشّمسيَّة، وترتيبه الخامس قُربًا من الشَّمس، يسبقه المرِّيخ، ويليه زُحل، وهو أكبر الكواكب في المجموعة الشّمسيَّة من حيث الحجم، كتلته أكبر من كتلة الأرض بـ ٣١٦ مرّة"(٢)، وقد دل على هذا المعنى البعيد ذكر الشمس في صدر البيت. وقوله:

قُلْــــتُ وَقَــــدْ أُبْـــرِزَتْ بِـــنَعْشٍ فَـــوْقَ رِقَـــابِ الأَنَـــامِ تَمْشِـــي
مِــــنَ البُـــدُورِ التَّمَـــامِ كَانَـــتْ فَلِـمْ غَـدَتْ مِــنْ بَنَــاتِ نَعْـشِ(٣)

يتحدث الشاعر عن محبوبته وقد فارقت الحياة محمولة في نعشها على الرقاب، ويتساءل: لم غدت من بنات نعش سكونا وخفوتا وبعد منال بعد أن كانت تشبه البدور سيرا وبزوغا وقرب منال؟!.

وقد جاءت التورية في قوله: (بنات نعش)؛ إذ المعنى القريب المتبادر إلى الذهن هو أن المقصود بها: الكواكب السبعة في إشارة إلى خفوتها وسكونها إذا ما قورنت ببدر التمام، دل على هذا المعنى القريب قوله: (مِنَ البُدُورِ التَّمَامِ كَانَتْ)، في حين أن المعنى البعيد – الذي قصده الشاعر– هو الإشارة إلى السرير الذي يوضع عليه الميت.

وقد أحسن الشاعر الربط الدلالي بين هيئة محبوبته ونعشها وبنات نعش لأمرين، أحدهما: أن النعش لما أشبه بنات نعش في تربيعه تمكّن الشاعر من الربط بينهما، وثانيهما: أن محبوبته لما صارت هامدة ساكنة لا حراك لها استطاع الشاعر أن يربط بينها وبين بنات نعش؛ لأنها "مثل في الركود والثبات، لأنها ليست من الكواكب السيارة، وإلى ذلك أشار كعب بن سعد الغنوي هاجيا معشرا فقال:

أُولَئِـــكَ مَعْشَـــرٌ كَبَنَـــاتِ نَعْـــشٍ رَوَاكِـــدُ لا تَسِـــيرُ مَـــعَ النُّجُـــومِ"(١)

---

(١) الديوان، ص٣٦٩.

(٢) معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، ج٢، ص١١٩٧.

(٣) الديوان، ص١٨٩ – ١٩٠. النَّعْشُ: سَريرُ المَيِّتِ مِنْـهُ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِارْتِفَاعِـهِ، فإِذا لَمْ يَكُنْ عَلَيْـهِ مَيِّتٌ فَهُوَ سَرِيرٌ. بَنَاتُ نَعْشٍ: سبعةُ كَواكبَ: أَربعة مِنْهَا نَعْش لأَنها مُربّعة، وثلاثةٌ بَناتُ نَعْشٍ.

ومنها أيضا قوله:

مَالِكٌ قَدْ أَحَلَّ قَتْلِي بِرُمْحِ الْـ ـقَدِّ مِنْهُ وَرَاحَ قَلْبِي طَعِيْنَهْ
لَيسَ يُفْتَى سِوَاهُ فِي قَتْلِ صَبٍّ كَيْفَ يُفْتَى وَمَالِكٌ فِي المَدِينَهْ[٢]

أتت التورية في قوله: (مَالِكٌ) الثانية، إذ المعنى القريب المتبادر إلى الذهن أنه قصد بـ(مَالِك): مالك بن أنس أحد الفقهاء المشهورين، وهذا المعنى القريب دل عليه أصل المثل[٣]، بينما قصد الشاعر معنى بعيدا وهو التغزل بمليح اسمه مالك[٤]، وقد ذكر ما يقابل هذا المعنى البعيد في صدر البيت الأول.

٥- التَّوْشِيعُ

وهو: "أن يأتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف عليه، وذلك من أجل أن التثنية أصلها العطف، فيوسع الاسم المثنى بما يدل على معناه ويرشد إليه على جهة العطف"[٥]، وكأن الشاعر يعمد إليه لقصد بلاغي يصل من خلاله إلى إيضاح بعد إبهام أو تفصيل بعد إجمال؛ ليخرج به المثنى المفسر من "الخفاء المستوحش إلى الظهور المأنوس، نحو: العلم علمان، علم الأبدان، وعلم الأديان"[٦].

وهذا اللون ورد في شعر الشاب الظريف عدة مرات، وقد أتي في عجز الكلام وصدره، ومنه قوله:

شَيْئَانِ قَدْ أَمِنَا مِن ثَالِثٍ لَهُمَا: وَجْدِي عَلَيْكِ وإِحْسَانُ ابْنِ يَعْقُوبِ[٧]

جاء التوشيع في قوله: (شَيْئَانِ قَدْ أَمِنَا مِن ثَالِثٍ لَهُمَا)، وجاء بيانه في عجز البيت بتفسير الشيئين اللذين أمنا من ثالث لهما عن طريق العطف بقوله: (وَجْدِي عَلَيْكَ وإِحْسَانُ ابْنِ يَعْقُوبِ).

---

(١) البرصان والعرجان والعميان والحولان، أبو عثمان عمرو بن بحر، الشهير بالجاحظ (ت٢٥٥هـ)، دار الجيل، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٠هـ، ص١٢٧.

(٢) الديوان، ص٣٢٨. طَعِينَه: طَعَن فُلَانًا وَغَيرَه بِالرُّمْحِ وَنَحْوه طَعنا وخزه أَو ضربه بِرَأْسِهِ، فَهُو طَعِينٌ وَمَطْعُون.

(٣) تم ذكره في الفصل الثاني ضمن: الموروث الأدبي في شعر الشاب الظريف، (انظر: ص١٥٣).

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج٢، ص١٠٤.

(٥) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، ج٣، ص٥٠.

(٦) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٢٠٢.

(٧) الديوان، ص٨١.

ومثله قوله:

أَرْضٌ إِذَا قُلْتَ مَنْ سُكَّانُ أَرْبُعِهَا   أَجَابَكَ الأَشْرَفَانِ: الجُودُ والحَسَبُ[١]

يمدح الشاعر حلب وساكنيها قائلا: إنك إن وقفت تسأل عن ساكني حلب أجابك عظيمان هما: الجود والحسب، فهم قوم عظُم نوالهم وحسُنت فعالهم مما يدفع للفخار والمباهاة، والحَسَبُ هو: "ما تَعُدُّهُ من مَفاخِرِ آبائِكَ، أو المالُ، أو الدِّينُ، أو الكَرَمُ، أو الشَّرَفُ في الفعْلِ، أو الفَعالُ الصَّالِحُ، أو الشَّرَفُ الثَّابِتُ في الآباءِ، أو البالُ، أو الحَسَبُ والكَرَمُ قد يَكُونانِ لمَن لا آباءَ لَهُ شُرَفاءَ، والشَّرفُ والمَجدُ لا يَكونانِ إلا بِهِم"[٢]، وقد شبه الشاعر هاتين الخصلتين بأشخاص تتحاور وتُسأل فتُجيب على سبيل الاستعارة المكنية.

ومنه قوله:

يَا جَامِعَ الضِّدْينِ فِي وَجَنَاتِهِ:   مَاءٌ يَشِفُّ عَلَيْهِ نَارٌ تُضْرَمُ[٣]

ذكر الشاعر أن محبوبه يجمع في وجنتيه بين ضدين هما: (الماء والنار) وفيهما دلالة على رقة محبوبه وحيائه المفرط؛ فيتعرق حياءًا وتحمر وجناته خجلا، ويؤكد أنه قصد الحياء قوله التالي:

عَجَبِي لِطَرْفِكَ وَهْوَ مَاضٍ لَمْ يَزَلْ   فَعَلَامَ يُكْسَرُ عِنْدَمَا تَتَكَلَّمُ[٤]

ومن التوشيع أيضا قوله:

وَتَغَيَّرَ الرَّسْمَانِ: جِسْمُكَ والحِمَى   لا أَنْتَ أَنْتَ ولا الدِّيَارُ دِيَارُ[٥]

وعلى ما في هذا البيت من دلالة على علم الشاعر بفنون البلاغة ففيه دلالة أخرى على علمه بأشعار سابقية وتضمينه منها ما يتلاءم مع غرضه الشعري، إذ إن عجز البيت تضمين لصدر بيتٍ لأبي تمام كما أشرنا إليه مسبقا[٦].

---

(١) الديوان، ص٤٩.

(٢) القاموس المحيط، الفيروزآبادى، ص٧٤.

(٣) الديوان، ص٣٠٨.

(٤) الديوان، ص٣٠٨.

(٥) الديوان، ص١٤٩.

(٦) تم ذكره في الفصل الثاني ضمن: الموروث الأدبي في شعر الشاب الظريف. (انظر: ص١٤٩).

ومن جمال التوشيع قوله:

وَمَا النَّاسُ غَيْرُ اثْنَيْنِ: عَاشٍ وَعَاشِقٍ   مَــعَ اثْنَــيْنِ: ذَا يَجْنِــي وَذَا يَتَقَبَّــلُ[1]

بين الشاعر أن الناس صنفان: أحدهما: متجاهل جناية محبوبه وإعراضه عنه، وقد دل على هذا المعنى الاسم المنقوص (عاشٍ)، فيقال: "تَعَاشَى الرجلُ فِي أَمْرِهِ إِذَا تَجَاهَلَ"[2]، ومنه قوله(ﷻ) : ﴿**وَمَنْ يَعْشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطاناً فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ**﴾[3].

أما الصنف الآخر الذي أشار إليه الشاعر فهو: عاشق يتقبل محبوبُه لومَه وصدودَه، وكأن الشاعر يقول: وما الناس غير اثنين: عاشٍ مع من يجني عليه، وعاشق مع من يتقبل لومه وصدوده، وتوشيع الشاب الظريف في بيته السابق يتناسب مع المعنى الاشتقاقي للتوشيع إذ إنه: "من توشيع الشجرة وهو تفريع أصلها"[4].

كما قد يأتي التوشيع جمعا في أول الكلام لا مثنى؛ لذا عرفه بعضهم بقوله: "كل مثنى أو جمع ذكر ثم فصل، سواء أكان في أول الكلام أو آخره، يحصل به الإيضاح بعد الإبهام"[5]، ومنه قول الشاب الظريف:

فِــي قَلْبِــي مَــا ثَلَّثْتُــهُ تَعْـرِفُهُمْ:   اللهُ وَمَــــنْ أُحِبُّــــهُ وَالكَمَــــدُ[6]

---

(١) الديوان، ص٣٨٢.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، ج١٥، ص٥٧.

(٣) سورة الزخرف، آية٣٦.

(٤) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المؤيد باللّه يحيى بن حمزة، ج٣، ص٥٠.

(٥) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أبو حامد بهاء الدين السبكي(ت٧٧٣هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، ٢٠٠٣م، ج١ ، ص٦٠٧.

(٦) الديوان، ص١٢٢.

٦- التَّوْشِيح

هو: "أن يبني الشاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين، فإذا وقف من البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضًا شعرا مستقيما من بحر آخر، وصار ما يضاف إلى القافية الأولى للبيت كالوشاح"(١).

والتوشيح كفن بلاغي دليل على تمكن الناظم وبراعته ومقدرته على الصنعة وحسن التصرف، وهو ما أشار إليه المؤيد باللّه الطالبي (ت:٧٤٥هـ) بقوله: "وهذا التوشيح إنما يقع ممن كان يتعاطى التمكن من صناعة النظم، عظيم البراعة في ذلك مقتدرا على كثير من الأساليب"(٢).

وهذا اللون قليل الورود في شعر الشاب الظريف فلم يرد في شعره إلا (مرتين)، ومن ذلك قوله من (تام الكامل) صحيح العروض والضرب:

السَّعْدُ فِي أَبْوَابِهِ وَالأَمْنُ فِي ... إِقْلِيمِهِ وَالرِّزْقُ فِي أَقْلَامِهِ
وَالشَّمْسُ مِنْ قَسَمَاتِهِ وَالجُودُ فِي ... تَقْسِيمِهِ وَالبِرُّ فِي أَقْسَامِهِ(٣)

ورد البيتان السابقان ضمن قصيدة من (تام الكامل) وبروي الميم المكسورة الموصولة بالهاء المتحركة بالكسر، وقد دخل الإضمار بعض تفعيلاته فسكن الثاني المتحرك فصارت (مُتَفَاعِلُن): (مُتْفَاعِلُن) وتحول إلى: (مُسْتَفْعِلُن)، وبالنظر إلى البيتين السابقين تبين إمكانية ورودهما على (مجزوء الكامل) صحيح العروض والضرب، وذلك بحذف آخر تفعيلتين مع استقامة الوزن وتمام المعنى فيصيران:

السَّعْدُ فِي أَبْوَابِهِ ... وَالأَمْنُ فِي إِقْلِيمِهِ
وَالشَّمْسُ مِنْ قَسَمَاتِهِ ... وَالجُودُ فِي تَقْسِيمِهِ

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، ج٣، ص٢١٦.

(٢) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المؤيد باللّه يحيى بن حمزة، ج٣، ص٤٠.

(٣) الديوان، ص٣١٨.

وقوله أيضا من (تام الكامل) صحيح العروض مقطوع الضرب:

بِفُـؤَادِيَ المُرْتَـاحِ أَمْ بِسُـهَادِيَ الـ ـــفَضَّاحِ أَمْ بِـــوِدَادِيَ الوَضَّـــاحِ

فَبِعَرْفِـكَ الفَيَّـاحِ أَوْ فَبِطَرْفِـكَ الـ ـــسَّفَّاحِ أَوْ فَبِعَطْفِـــكَ الرَّمَّـــاحِ[1]

وبوجود قافية أخرى بحشو العجز أمكن مجيء البيتين على (مجزوء الكامل) صحيح العروض مقطوع الضرب الذي لحقه الإضمار، فيصيران:

بِفُــــــؤَادِيَ المُرْتَـــــاحِ أَمْ بِسُـــــــــهَادِيَ الفَضَّـــــــاحِ

فَبِعَرْفِـــــــكَ الفَيَّـــــاحِ أَوْ فَبِطَرْفِـــــــكَ السَّـــــــفَّاحِ

٧- التَّصْرِيعُ

كان الشعراء الفحول المجيدون من القدماء يتوخونه في أبياتهم ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرّعوا أَبياتًا أُخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره[2].

وينبغي الإشارة إلى أن المقصود بالتصريع هنا التصريع بمعناه البديعي الذي يشمل (التقفية والتصريع)، وهو أشبه بالسجع في الكلام المنثور، وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته[3]، وعَرَّفَهُ (القزويني) بأنّه: "جَعْلُ العَرُوضِ مُقَفَّاةً تَقْفِيَةَ الضَّرْبِ"[4]، أو هو: "اسْتِوَاءُ آخر جزءٍ في صَدْرِ البيت وآخر جزءٍ في عَجُزِهِ في الوزن والروي والإعراب وهو أَلْيَقُ بمَطَالِعِ القصائد..."[5].

والتصريع يخلق إيقاعا داخليا في البيت، لما فيه من تماثل بين كلمتي العروض والضرب من جهة، والوزن والحركات والسكنات من جهة أخرى، ويعد صنعة موسيقية يهتم بها الشعراء في قصائدهم؛ ليؤدي دوره في بناء النص وتكامل أجزائه، وقد استعمله الشاب الظريف بصورة كبيرة في إغناء الإيقاع الداخلي لشعره، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

---

(١) الديوان، ص١١٣ – ١١٤. السَّفَّاح: رَجُلٌ سَفَّاح لِلدِّمَاءِ: سَفَّاك.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٣٠.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧٣.

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، ص٢٩٨.

(٥) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج٢، ص٢٧٨.

دَمْعِـــي وَقَلْبِـــي مُطْلَـــقٌ وَأَسِـــيرُ وَعَظِـيمُ مَطْلُـوبِي عَلَيْـكَ يَسِـيرُ[1]

جاء التصريع في قوله: (أَسِيرُ) و(يَسِيرُ)، ويلحظ هنا المعنى الحقيقي للتصريع من موافقة العروض للضرب زيادة ونقصا، فضرب البيت مقطوع وعروضه كذلك في حين أن الكامل لا تكون عروضه مقطوعة؛ لذا فقد أتت بعد ذلك -في غير التصريع- صحيحة، ولقد حقق الشاعر من خلال تصريعه قيمة موسيقية أضفت على الغرض الذي قصده إيقاعا لفظيا.

ولم يكتف الشاب الظريف بتصريع مطلع القصيدة بل صرع غيره، "والتقفية والتصريع في غير البيت الأول ليس عيبا، بل هو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة"[2]، كقوله:

تَحَرَّشَ الطَّرْفُ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ أَفْنَـى المَـدَامِعَ بَـيْنَ الحُـزْنِ والطَّـرَبِ

إِلَـى مَتَـى أَنَـا أَدْعُـو كُـلَّ مُقْتَـرِبِ دَانِـي المَـزَارِ وَأَبْكِـي كُـلَّ مُغْتَـرِبِ[3]

وقع التصريع في البيتين، وقد وافقت العروضُ الضربَ في الوزن والروي دون تغيير في العروض بزيادة أو نقص، فجاء الضرب مخبونا وعروضه كذلك.

وقوله:

قُلْـتُ لَـهُ لَمَّـا انْثَنَـى وَانْتَشَـا جُـدْ بِوَصَـالٍ مِنْـكَ لِـي إِنْ تَشَـا

فَقَـالَ لِـي تَبْغِـي وِصَـالَ الرَّشَـا وَأَنْـتَ لَا تَبْـذُلُ مِنْـكَ الرُّشَـا

فَقُلْـتُ هَـذِي مُهْجَتِـي والحَشَـا قَـالَ انْظُـرُوا بِالجَهْلِ كَيْفَ انْحَشَـا[4]

أتت الأبيات الثلاثة مصرعة، وقد وافقت العروض ضربها رويا ووزنا فأتت مطوية مكسوفة، وإكثاره من التصريع دليل على اعتنائه بموسيقى الألفاظ.

---

(١) الديوان، ص١٥٨.

(٢) القوافي، أبو يعلي التنوخي(ت ق٥هـ)، تحقيق: د. عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة: الثانية، ١٩٧٨م، ص٧٨.

(٣) الديوان، ص٧٥. الحَرْش والتَحْرِيش: إغراؤُك الإنسانَ والأَسد لِيَقَعَ بقِرْنِه. وحَرَّش بَيْنَهُمْ: أَفْسد وأَغْرى بعضَهم ببَعض. والتَّحْرِيشُ: الإغراء بَيْنَ الْقَوْمِ وَكَذَلِكَ بَيْنَ الْكِلَابِ.

(٤) الديوان، ص١٨٩. الرُّشَا: الرَّشْوَةُ والرُّشْوَةُ: الوُصْلَةُ إِلَى الْحَاجَةِ بالمُصانعة، وأَصله مِنَ الرِّشَاءِ الَّذِي يُتَوَصَّلُ بِهِ إِلَى الْمَاءِ، فالرَّاشِي مَنْ يُعطي الَّذِي يُعينُه عَلَى الْبَاطِلِ، والمُرْتَشِي الآخذُ. وَالجَمْعُ رُشىً ورِشىً. انْحَشَا: حَشَا الوِسادة والفراشَ وَغَيْرَهُمَا يَحْشُوها حَشْوا: ملأَها.

وربما أهمل التصريع أول القصيدة وأتى به في بعض أبياتها، ومثله قوله في مطلع إحدى قصائده:

مَـنْ لِلْخِـلَافِ وَلِلْوِفَـاقِ مَسَـائِلَا وَخَصَـائِلًا أَوْ لِلْعُلَـى لَـوْلَاكُمْ[1]

ثم في نهاية القصيدة وبعد سبعة أبيات نجده يأتي بالتصريع فيقول:

لَا أَوْحَشَتْ شَمْسُ الشَّرِيعَةِ مِنْكُمُ فَبَقَاؤُهَـا مُتَعَلِّـقٌ بِبَقَـاكُمُ[2]

وإن كان تصريع هذا البيت قد لحقه سناد التأسيس؛ حيث أسس الضرب(**بِبَقَاكُمُ**) وأهمل تأسيس العروض(**مِنْكُمُ**)، وإلى جانب التصريع نلمح ضرورة شعرية وهي قصر الممدود في قوله (**بَقَاكُمُ**).

٨- التَّرْصِيعُ

وهو: "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[3]، والشعراء لا يلجؤون إليه إلا للمقاربة في كلامهم وتشبيه بعضه ببعض، وهو إنما يحسن إذا كان في موضع من القصيدة أو موضعين، فإذا كثر وتوالى دل على التكلف[4].

وقد يكون السجع في لفظة لفظة أو في لفظتين لفظتين بالوزن نفسه، ويسمى بـ(**السَّجْعُ المرصَّع**)[5]، وقد ورد هذا اللون البلاغي أكثر من مرة في شعر الشاب الظريف، ومن جيد الترصيع ونادره قوله:

مَـنْ مُقْتَـدٍ بِكَمَالِـهِ أَوْ مُهْتَـدٍ بِجَلَالِـهِ أَوْ مُجْتَـدٍ لِسُـؤَالِهِ[6]

---

(١) الديوان، ص٣٠٧.

(٢) الديوان، ص٣٠٨. أَوْحَشَ المكانُ مِنْ أَهله وتوَحّشَ: خَلا وذهبَ عَنْهُ الناسُ. وَيُقَالُ لِلْمَكَانِ الَّذِي ذَهَبَ عَنْهُ الناسُ: قَدْ أَوْحَشَ.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٢٤.

(٤) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٧٧.

(٥) **السجع المُرَصَّع**: هو "أن تكون الألفاظ المتقابلة في السَّجْعَتَيْن متفقةً في أوزانها وفي أعْجَازِها، أي: في الحرف الأخير من كلّ متقابلين فيها". البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٥٠٥.

(٦) الديوان، ص٢٧٦. المُجاداةُ: مِنْ جَدَا واجْتَدَى واسْتَجْدَى إِذَا سأَل. وَيُقَالُ: فُلَانٌ يَجْتَدِي فُلَانًا ويَجْدُوه أَي يسأَله.

قسم الشاعر البيت إلى ثلاثة مقاطع كل مقطع منها مشتمل على جزئين، وجميعها أتى مسجوعا ومتساويا وزنا وقافية، إذ كل مقطع من المقاطع الثلاثة ينتهي باللام المكسورة الموصولة بالهاء المتحركة بالكسر (بِكَمَالِهِ – بِجَلَالِهِ – لِسُؤَالِهِ)، وأول كل مقطع منها ينتهي بالدال المنونة بالكسر (مَنْ مُقْتَدٍ – أَوْ مُهْتَدٍ – أَوْ مُجْتَدٍ)، ونلاحظ أن البيت من (الكامل) صحيح العروض والضرب ونهايات المقاطع الثلاثة أتت على (مُتَفَاعِلُن) وأولها على (مُسْتَفْعِلُن)، وإنما كان هذا اللون من الترصيع نادرا؛ كونه "قليلا ما يقع في كلام البلغاء لصعوبة مأخذه وضيق مسلكه"(١).

ومنه أيضا قوله:

أَبِــــيِّ الإِبَــــاءِ وَفِـــيِّ الوَفَــــاءِ سَـــنِيِّ السَّـــنَاءِ مُبِـــينِ البَيَـــانِ(٢)

نجد أن الترصيع في المقاطع الثلاثة أتى متوافقا في الوزن والقافية ويلحظ هذا في قوله: (أَبِيِّ – وَفِيِّ – سَنِيِّ) وقوله: (الإِبَاءِ – الوَفَاءِ – السَّنَاءِ)، كما أتى متساويا في التركيب وهذا أعلى مراتب الترصيع منزلة، إذ أحسن الترصيع" ما تساوت قرائنه، ثم ما طالت قرينته الثانية أو الثالثة، ولا يحسن أن تُولَى قرينةٌ قرينةً أقصر منها كثيرا؛ لأن السمع إذا استوفى أمده من الأولى لطولها، ثم جاءت الثانية أقصر منها كثيرا يكون كالشيء المبتور، ويبقى السامع كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثَر دونها، والذوق يشهد بذلك، ويقضي بصحته"(٣).

ومنه قوله:

المُنْجِــدِينَ أَخًــا المُوجِــدِينَ سَــخًا والمَاجِــدِينَ أَبًــا والوَاجِــدِينَ إِبَــا(٤)

فكل لفظة مساوية لما يقابها وزنا وقافية وإن اختلفت القافية بين مقطعين في العجز، يتضح ذلك من خلال تقسيم البيت تقسيما عروضيا، فالبيت من البسيط وإيقاعه على النحو

---

(١) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المؤيد باللَّه يحيى بن حمز، ج٢، ص١٩٤.

(٢) الديوان، ص٣٣٤.

(٣) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة: السابعة عشر، ٢٠٠٥م، ج٤، ص٦٥٥ – ٦٥٦.

(٤) الديوان، ص٦٣. النَّجْدة: الشَّجَاعَةُ. ورجلٌ نَجْد فِي الْحَاجَةِ: إذا كَانَ نَاجِيًا فِيهَا سَرِيعًا. الوُجْدُ والوَجْدُ والوِجْدُ: الْيَسَارُ والسَّعةُ. يُقَالُ وجَدْتُ فِي المالِ وُجْدًا: أَي صِرْتُ ذَا مَالٍ. السَّخَاوَة والسَّخَاءُ: الجُودُ. والسَّخِيُّ: الجَوَادُ. المَجْدُ: المُرُوءةُ والسخاءُ. والمَجْدُ: الكرمُ والشرفُ.

الآتي: (المُنْجِدِيـ – نَ أَخَن)، (المُوجِدِيـ – نَ سَخَنْ)، (ولْمَاجِدِيـ – نَ أَبَنْ)، (وَلْوَاجِدِيـ – نَإِبَا)، وفي البيت ضرورة شعرية من قصر الممدود في قوله (إِبَا).

ومن الترصيع ما اتفقت فيه الكلمتان الأخيرتان وزنا وقافية واختلف ما قبلهما في أيهما، ويسمى بـ(**السجع المتوازي**)[1]، ومنه في شعر الشاب الظريف قوله:

مَعْنًـى لِمُبْتَكِـرٍ أُنْـسٌ لِمُفْتَكِـرٍ   فَجْـرٌ لِمُعْتَكِـرٍ بِـالنَّقْعِ مُعْتَكِـرِ[2]

فالبيت مقسم إلى أربعة مقاطع على النحو الآتي: (مَعْنن لِمُبْـ – تَكِرن)، (أُنْسن لِمُفْـ – تَكِرن)، (فَجْرن لِمُعْـ – تَكِرن)، (بِالنَّقْعِ مُعْـ – تَكِرِ)، واتفقت جميعها في الكلمة الأخيرة وزنا وقافية، لكن ما قبلها اختلف رويها وإن اتفقت في الوزن، ومنه أيضا قوله:

يَـا خَيْـرَ مُنْتَسِـبٍ لِلمَجْـدِ مُحْتَسِـبٍ   بِـالعَزْمِ مُكْتَسِبٍ مَـدْحًا مِـنَ البَشَـرِ[3]

٩- التَّدْوِيرُ

وهو: "جعل البيت مدورًا، والبيت المدور: هو ما فيه كلمة مشتركة بين صدره وعجزه"[4]، أو هو: "ما يطرأ على البيت من انقطاع الكلمة في آخر الصدر وارتباطها بوزن أول العجز، بأن يكون بعضها في شطر وبعضها في شطر"[5].

والتَّدْوِيرُ "يَحْدُث في كلّ البُحورِ ولا سِيّما الأبيات المجزوءة منها، وأكثرُ ما يقع في عروضِ الخفيفِ، وهو حيث وقعَ من الأعاريضِ دليلٌ على القُوَّةِ"[6]، وهذا ما لوحظ في شعر الشاب الظريف وإن وقع هذا اللون في الكامل أكثر من غيره إذ ورد في (٣٢) بيتا، تلاه الخفيف في (٣١) بيتا، ثم مجزوء الرمل في (١١) بيتا، ولم يأت في الطويل والمديد والمتقارب إلا مرة واحدة وكذا الدوبيت، وقد بلغت نسبة التدوير في شعر الشاب الظريف (١٠٦) أبيات.

---

(١) السجع المُتَوَازِي: هو "أن تكون الكلمتان الأخيرتان من السّجعَتَيْن متّفِقَتَيْن في الوزن وفي الحرف الأخير منهما، مع وجود اختلافٍ ما قبلهما في الأمرين، أو في أحدهما". البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٥٠٦.

(٢) الديوان، ص١٧١. اعْتَكَرت الريحُ: جَاءَتْ بِالْغُبَارِ. النقْعُ: الغُبارُ الساطِعُ.

(٣) الديوان، ص١٧٢.

(٤) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٨٩ – ١٧٣.

(٥) المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، ج١، ص٢٣٧.

(٦) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل يعقوب، ص١٧٣.

كما إنّ التدويرَ يمنحُ النّصَّ الشعريّ إبداعا إيقاعيا، فهو "ليس مُجردَ اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر ذلك أنَّهُ يسْبِغُ على البيت غِنَائِيَّةً وليُونَةً لأنَّهُ يَمدّهُ ويُطِيلُ نغماته"(١)، فالتدوير وسيلة وغاية تعبيرية تحمل مُعطياتٍ دَلالية، وقد وقع هذا اللون بكثرة في شعر الشاب الظريف ومنه قوله: (الكامل)

بِـالطُّرَّةِ السَّـوْدَاءِ فَـوْقَ الغُـرَّةِ الـ ـبَيْضَاءِ فَـوْقَ الوَجْنَـةِ الحَمْـرَاءِ(٢)

استطاع الشاعر توظيف التدوير في موضعه المناسب، فجاء في هذا البيت غير ناشز، وكل "شاعرٍ مُرْهَفِ الحاسةِ، ممَّن مَارَسَ النَّظْمَ السَّلِيمَ، ونَمَا سَمْعُه الشعريّ، لابد أن يدرك بالفطرة أنَّ هناك قاعدةً خَفِيَّةً تتحكمُ في التَّدوير، بحيث يبدو في مَواضِعَ نَاشِزًا يُؤْذِي السَّمْعَ"(٣).

ومن (مجزوء الكامل) قوله:

يَـــا ذَا الَّـــذِي يَـــرْوِي الحَدِيــــ ـــثَ وَلَـــيْسَ يُـــرْوَى بِالقَـــدِيمِ(٤)

ومنه أيضا قوله: (الخفيف)

يَـا أَمِيـرًا لَـهُ لِـوَاءٌ مِـنَ الشَّعْـ ـرِ عَلَيْـهِ وَكُـلُّ قَلْـبٍ وِطَـاقُ(٥)

ظهر التدوير في عروض الخفيف حيث اشترك شطر البيت بلفظة (الشَّعْرِ) بتفعيلة إيقاعية واحدة وهي المنتهية بسبب خفيف وأضفت بوجودها لِينًا واستمرارية في النغم فكان للتدوير أثرٌ نغمي ومدلول تعبيري إيحائي.

ومن (مجزوء الرمل) أيضا قوله:

قُلْـــتُ لِلَّائِـــمِ فِـــي الدَّمْــــ ـــعِ وَقَـــدْ نَـــمَّ بِحَـــالِي
مُنْـــذُ أَحْبَبْـــتُ عَلِيًّـــا صَـــارَ دَمْعِـــي مُتَـــوَالِي(٦)

أَدَّى التتابع في هذين البيتين وارتباطهما الوثيق إلى عدم تمكين الشاعر من التريث حتى ينتهي الشطر الأول، بل خرجت الأنفاس متتابعة محملة بمشاعر الاحترام للممدوح ومعبرة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة: الخامسة، (د. ت)، ص١١٢.
(٢) الديوان، ص٣٨.
(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة، ص١١٣.
(٤) الديوان، ص٣١٢.
(٥) الديوان، ص٢٢٧. الوِطَاقُ: الخيمة (تركية الأصل)، والجمع وطاقات.
(٦) الديوان، ص٢٧٢. النَّمُّ: ورَفْع الحديثِ عَلَى وَجْهَ الإشاعةِ والإفْسادِ، وَقِيلَ: تَزْيينُ الْكَلَامِ بِالْكَذِبِ.

عنها، فقد أحدث التدوير إيقاعا نغميا منسجما متماسكا يؤنسُ الأسماع؛ لما فيه من ليونةٍ وانسيابٍ موسيقيّ.

ومن (الطويل) قوله:

إِلَيْكَ وَمَا مَوَّهْتَ عَنِّي فَإِنَّمَا التْـ ـــتَجَاهُلُ عِنْدَ العَارِفِينَ بِهِ جَهْلُ[(١)]

مما سبق من نماذج يتبن أن التدوير غير مقصور على بحر دون غيره، ولعل تصدر البحر الكامل به يناقض ما ذهبت إليه د. نازك الملائكة من "أن التدوير نادر الورود في البحر الكامل، ويكاد يكون مستكرهًا"[(٢)].

١٠- الاعْتِرَاض

وهو: "اعتراض كلام في كلام لم يتمَّم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد"[(٣)]، وهذا الكلام المُعترِض لا يعد حشوا إنما يذكر لغاية قصدها المتحدث؛ لذا عرفه ابن منقذ بقوله: "أن تذكر في البيت جملة معترضة، لا تكون زائدة، بل يكون فيها فائدة"[(٤)].

فالاعتراض إذًا لا يرد اعتباطا وإنما لأغراض بلاغية تتمثل في: "التنزيه والتعظيم، أو الدعاء، أو التنبيه على أمْر، أو التبرك، أو التقرير في نفس السامع، أو التصريح بما هو المقصود، أو الاستعطاف وغيرها"[(٥)]، وقد ورد هذا اللون بكثرة في شعر الشاب الظريف، ومن ذلك قوله:

هل عائِدٌ – والأَمَانـِي قَلَّما صَدَقَتْ– دَهْرٌ مَضَى ومَغَانِي حُسْنِكُم أُمَمُ[(٦)]

فالشاعر يتمنى أن تعود الأيام الخوالي التي كان يتنعم فيها بقرب محبوبه، لكنه يعلم عدم تحقق مراده؛ لذا أتى بجملة – والأَمَانيِ قَلَّما صَدَقَتْ – وقرنها بـ(قَلَّمَا) مسبوقة بـ(هَلْ)؛ لإظهار

---

(١) الديوان، ص٢٤٧. مَوَّهَ الشيءَ: طَلاهُ بذهبٍ أَو بفضةٍ أَو نُحاس أَو حديد، وَمِنْهُ التَّمْوِيهُ وَهُوَ التلبيسُ، وَمِنْهُ قِيلَ للمُخادِع: مُمَوِّه. وَقَدْ مَوَّهَ فلانٌ باطِلَه: إِذَا زَيَّنه وأَراه فِي صورةِ الْحَقِّ.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة، ص١٠٧.

(٣) كتاب البديع، ابن المعتز، ص٥٩.

(٤) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص١٣٠.

(٥) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٨٠ – ٨١.

(٦) الديوان، ص٢٩٨.

المتمنَّى في صورة الممكن، وهذه الجملة الاعتراضية زِيدت على المعنى الأصلي فزادته جمالا وكست لفظه بهاءً ونظمَه فصاحة وبلاغة، وهذا يتنافى مع قول من جعل الاعتراض حشوًا(١).

ومنه قوله:

مَالِي – وَمَا فَاتَتْ سِنيّ أَصَابِعِي–   لَمْ أَقْضِ بِاللَّذَّاتِ أَوْطَارَ الصِّبَا(٢)

يتعجب الشاعر من عدم قدرته على التمتع بصباه وعجزه عن قضاء لذاته وبلوغ حاجاته رغم صغر سنه وكونه فتيا في سن الشباب، وقد أتى بالجملة المعترضة (وَمَا فَاتَتْ سِنيّ أَصَابِعِي)؛ ليرفع اللوم عن نفسه إن هو ترك وقاره واندفع في طلب شهواته؛ لذا يقول في البيت التالي:

فَلَأَهْجُرَنَّ أَخَا الوَقَارِ وَشَأْنِهِ   وَلَأَرْكَبَنَّ مِنَ الغِوَايَةِ مَرْكِبَا(٣)

وللاعتراض مما يحسن استعماله صور كثيرة، كالاعتراض بين القسم وجوابه، وبين المضاف والمضاف إليه، وبين اسم إن وخبرها، وبين الجار والمجرور، وبين المبتدأ وخبره، وبين لو وجوابها(٤)، فمن الاعتراض بين **(اسم إن وخبرها)** في شعر الشاب الظريف قوله:

بِمَا شِئْتَ عَذِّبْ غَيْرَ سُخْطِكَ إِنَّهُ   – وَصِدْقِ وَلَائِي فِي هَوَاكَ – أَلِيمُ(٥)

يطلب الشاعر من محبوبه أن يعذبه بما شاء غير سخطه عليه، ثم يقسم بصدق ولائه له: أن سخطه أليم الوقع على نفسه، وقد اعترض بين اسم (إنَّ) وخبرها (أَلِيمُ) بقوله: (وَصِدْقِ وَلَائِي فِي هَوَاكَ)، والاعتراض بين اسم إن وخبرها "من محمود الاعتراض ونادره، وفائدته ههنا التصريح بما هو المراد"(٦).

---

(١) سماه الإمام السكاكي: (حشوا) فقال في حديثه عن وجوه تحسين الكلام: "ومنه الاعتراض: ويسمى الحشو". (مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، ص٤٢٨). وقد أنكر ابن حجة هذه التسمية ورد على قائلها بقوله: "ومنهم من سماه الحشو، وقالوا في المقبول منه: حشو اللوزينج، وليس بصحيح، والفرق بينهما ظاهر، وهو أن الاعتراض يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير، وفي الاعتراض من المحاسن المكملة للمعاني المقصودة ما يتميز به على أنواع كثيرة". (خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، ج٢، ص ٢٨٠).

(٢) الديوان، ص٦٨. الوَطَرُ: كلُّ حاجةٍ كَانَ لِصَاحِبِهَا فِيهَا هِمَّةٌ، فَهِيَ وَطَرُه، وَجَمْعُ الوَطَرِ أَوْطارٌ.

(٣) الديوان، ص٦٨. الوَقار: الْحُلْمُ والرَّزَانة. الغَيُّ: الضَّلالُ والخَيْبَة.

(٤) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، ج٣، ص ٤١ – ٤٦.

(٥) الديوان، ص٣٠٠.

(٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، ج٣، ص ٤٥.

ومن الاعتراض بين (**المبتدأ وخبره**) قوله:

يَا مَنْ لَهُ فِي الحُسْنِ غُرَّةُ عِزَّةٍ   شَوْقِي – وَحَقِّكَ – فِي هَوَاكَ كَثِيرُ[1]

اعترض الشاعر بين المبتدأ وخبره بقوله: (وَحَقِّكَ)، وتقدير الكلام قبل الاعتراض: وَحَقِّكَ شَوْقِي فِي هَوَاكَ كَثِيرُ، وقد أتى الاعتراض بالقسم بحياة محبوبه بتقديم علة القسم على القسم؛ تأكيدا على شدة حبه له وتعلقه به، وهنا تتجلى القيمة الفعلية لوجوه حسن الاعتراض من "الإفادة والبيان، أو التعبير عمّا في النفس، مع مجيئه مجيء غير المترقّب"[2].

● **وخلاصة القول:** يتضح مما سبق دور الإيقاع بقسميه الخارجي والداخلي في بنية النص الشعري، فالإيقاع الخارجي شكل الإطار الذي احتوى المضامين ضمن تفاعيله، والذي تفاعل معها في انسجام واضح، أما الإيقاع الداخلي فقد برز دوره حين قدم المضامين للمتلقي بأبهى حلة جراء التناغم الداخلي والانسجام الإيقاعي مما يؤدي بدوره إلى جمال القصيدة وجودتها، فالقصيدة الجيدة "هي التي تحقق –فضلا عن صورها ومضامينها– حظا معينا من الموسيقى الخفيفة لفظا وسماعا بحيث يجد من ينشدها متعة في إنشادها، ويجد من يسمعها متعة في سماعها"[3].

واتضح هذا جليا في شعر الشاب الظريف، فقد أضافت الموسيقى إلى جماليات القصيدة، ومهدت السبيل أمام شعره كي يؤثر في النفوس، ويظل حاضرا عبر العصور يتجاوب معه المتلقي بالرغم من تباعد الزمان والمكان.

---

(١) الديوان، ص١٥٨. ومن الاعتراض بين (لو وجوابها) قوله: (الديوان، ص٢١١).

لَوْلَا الضُّلُوعُ – عَدِمْتُهُنَّ – مَنَعْنَنِي   لَجَعَلْتُهَا بِالضَّمِّ تَحْتَ ضُلُوعِي

(٢) البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن الميداني الدمشقي، ج٢، ص٨١.

(٣) الصورة الفنية في شعر الشماخ، محمد علي ذياب، ص٢٣٩.

الخاتمة

وبعد أن انتهت رحلة البحث والدرس في شِعر الشاب الظريف لابد من وقفة قصيرة لبيان النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة ومحاولة جمعها، وأهم هذه النتائج هي:

١- إشادة كثير من العلماء بشاعريته حتى ذكر أحدهم أن بعض خلطائه لا يرون عليه تفضيل شاعر، ولا يقدمون عليه سابقا ولا امرأ القيس.

٢- يعد شعره وثيقة تاريخية وأدبية مهمة أماطت اللثام عن حقائق كثيرة عاشها المجتمع الإسلامي في تلك المرحلة من حياة الشاعر.

٣- سيطرة الطابع التقليدي على أغلب أغراض شعره، فجاءت موضوعاته تقليدية في كثير من الأحيان، وقد اشتهر بغرض الغزل الذي غلبت عليه الحسية، فكان هذا الغرض أبرز الأغراض لذاتية الشاعر.

٤- كشفت الخصائص الأسلوبية في شعره عن تدفق موهبته الشعرية وتمكنه من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها.

٥- امتاز معجمه الشعري بكثرة الأعلام الواردة فيه، كما امتاز بكثرة العلوم والمعارف الدالة على ثقافته وسعة اطلاعه، وكانت لغته تمتاز بالجزالة وإن جنحت إلى العامية في بعض الأحيان.

٦- تأثر الشاعر إلى حدٍ كبير بالثقافة الإسلامية، فكانت له اقتباسات من القرآن الكريم وإن أهمل الحديث النبوي، فضلا عن تأثره بالتراث العربي، فكان له تضمين من الشعر القديم والأقوال المأثورة، فقد وظف ما جاء في القرآن الكريم والأشعار والأمثال توظيفا إبداعيا وفنيا لخدمة موضوع القصيدة، وصاغه صياغة جديدة تنأى به عن دلالته السابقة وتكسبه أبعادا أخرى، ومن هنا تصير الصورة عنده استلهاما للموروث.

٧- تجلت في شعره وسائل تشكيل الصورة وهي التشبيه والاستعارة والكناية، وكانت تشبيهاته جيدة أظهرت براعته وحسن تصرفه في الأساليب البلاغية.

٨- اعتمد الشاب الظريف على الحواس في رسم صوره، فكان لتلك الحواس حضور كبير في شعره، أما أنماطها فكانت الصورة البصرية واشتملت على الصورة اللونية والصورة الحركية، والصورة السمعية والذوقية واللمسية.

٩- جرى إيقاعه الشعري على الأوزان الطويلة ذات النفس الشعري الطويل، ومن تلك الأوزان الكامل والطويل والبسيط، وقد حظي البحر الكامل بمكان الصدارة في شعره.

١٠- غاب عدد من الأوزان ذات النفس القصير عن شعر الشاب الظريف أمثال: الهزج والمضارع والمقتضب والمتدارك.

١١- استعمل الشاعر بعض الفنون الشعرية المستحدثة كالدوبيت والموشحات، وإن كان مقلا في نظم الموشح فلم ينظم في هذا الفن إلا موشحتين فقط.

١٢- أما فيما يخص القوافي، فقد استحوذت قافية اللام على النصيب الأكبر منها، كما غلبت القوافي المطلقة ذات البناء الموسيقي الكامل على القوافي المقيدة.

١٣- شكَّل الإيقاع الداخلي انسجاما واضحا إذ أفاد الشاعر من الجناس والطباق والمقابلة وغيرها من فنون البديع، مما منح شعره جرسا موسيقيا رخيما.

وخِتَامًا: فهذا ما مَنَّ الله به عليَّ، ووسِعَه جهدي، فإن كان صوابا فمن الله، وإن كان غير ذلك فمن نَفْسِي ومن الشيطان، وسبحان من أَبَى أن يكون الكمال إلّا لكتابه، وحسبي أني أخلصت العمل لله، راجيا الثواب منه، وأسأله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، فهو نعم المولى ونعم النصير، وهو حسبي ونعم الوكيل.

وآخِرُ دَعْوَانَا أنِ الحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ العَالَمِين

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس (التوراة – الإنجيل).
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة الشباب، مصر، (د.ط)، ١٩٨٨م.
- إحياء علوم الدين، أبو حامد محمد الغزالي الطوسي(ت٥٠٥هـ)، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، د. محمود رزق سليم، دار الكتاب العربي، مصر، (د.ط)، ١٩٥٧م.
- الأدب في العصر المملوكي، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٧٠م.
- الأدب وفنونه، د. محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٦م.
- إرشاد الفحول إلي تحقيق الحق من علم الأصول، محمد بن علي الشوكاني (ت١٢٥٠هـ)، تحقيق: أحمد عزو عناية، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- أساليب بلاغية، أحمد مطلوب الرفاعي، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤م.
- الأسلوب، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة،١٩٩١م.
- الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٢م.
- الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، د. عادل نذير، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

- الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد إسماعيل شلبي، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.
- أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة العاشرة، ١٩٩٤م.
- أطلس تاريخ العصر المملوكي، سامي بن عبد الله المغلوث، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- الإعجاز والإيجاز، أبو منصور الثعالبي(ت٤٢٩هـ)، مكتبة القرآن، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- الأعلام، خير الدين الزركلي(ت١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٢م.
- ألفية ابن مالك مع احمرار ابن بونا، المختار بن بونا الجكنيّ الشنقيطيّ، صححه وراجعه: أبَّاه بن محمد المجلسيّ الشنقيطيّ، مؤسسة منير، نواكشوط، موريتانيا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- الأم، محمد بن إدريس الشافعي (ت٢٠٤هـ)، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٠م.
- أمالي ابن الشجري، ضياء الدين أبو السعادات ابن الشجري(ت٥٤٢هـ)، تحقيق: د. محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- الأمثال من الكتاب والسنة، أبو عبد الله، الحكيم الترمذي (ت٣٢٠هـ)، تحقيق: د. السيد الجميلي، دار ابن زيدون، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- الأنساب، عبد الكريم بن محمد السمعاني(ت٥٦٢هـ)، تحقيق: عبد الرحمن المعلمي اليماني وغيره، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، الطبعة الأولى، ١٩٦٢م.
- أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، مكتبة المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- الإيضاح العضدي، أبو علي الفارسيّ (ت٣٧٧ هـ)، تحقيق: د. حسن شاذلي فرهود، جامعة الرياض، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- البحر المحيط في أصول الفقه، أبو عبد الله بدر الدين الزركشي (ت٧٩٤هـ)، دار الكتبي، الجيزة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

– البداية والنهاية، ابن كثير (ت٧٧٤هـ)، تحقيق: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
– البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ(ت٥٨٤هـ)، تحقيق: د. أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ط)، (د.ت).
– البرصان والعرجان والعميان والحولان، أبو عثمان عمرو بن بحر، الشهير بالجاحظ(ت٢٥٥هـ)، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ.
– بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة السابعة عشر، ٢٠٠٥م.
– البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن بن حبنكة الميداني الدمشقي(ت١٤٢٥هـ)، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
– البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
– بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي(ت١٣٤٢هـ)، تحقيق: محمد بهجة الأثري، المكتبة الأهلية، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٢٤م.
– البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر، الشهير بالجاحظ(ت٢٢٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الهلال، بيروت، (د.ط)، ١٤٢٣هـ.
– تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة الدينوري(ت٢٧٦هـ)، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٣م.
– تاج العروس من جواهر القاموس، أبو الفيض الزَّبيدي (ت١٢٠٥هـ)، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، (د.ط)، ٢٠٠٤م.
– تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي (ت٨٠٨هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م .
– تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، راجعه وضبطه: عبد الله المنشاوي – مهدي البحقيري، مكتبة الإيمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
– تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، دار الهلال، مصر، (د.ط)، (د.ت).
– تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨٩م.
– تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة والعشرون، ٢٠٠٣م.

- تاريخ الإسلام وَوَفيات المشاهير وَالأعلام، شمس الدين الذهبي (ت٧٤٨هـ)، تحقيق: د. بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- تاريخ المماليك في مصر وبلاد الشام، د. محمد سهيل طقّوش، دار النفائس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- تحفة المحتاج في شرح المنهاج، أحمد بن محمد الهيتمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د.ط)، ١٩٨٣م.
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
- تخجيل من حرف التوراة والإنجيل، أبو البقاء الهاشمي(ت ٦٦٨هـ)، تحقيق: محمود عبد الرحمن قدح، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- تفسير القرآن العظيم، أبو الفداء إسماعيل ابن كثير(ت ٧٧٤هـ)، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
- التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، أبو محمد علي بن أحمد القرطبي الظاهري (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٠٠م.
- التقفية في اللغة، اليمان بن أبي اليمان البَندنيجي (ت ٢٨٤ هـ)، تحقيق: د. خليل إبراهيم العطية، مطبعة العاني، العراق، (د.ط)، ١٩٧٦م.
- تهذيب اللغة، محمد بن أحمد الأزهري (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، العراق، (د.ط)، ١٣٧٥هـ.
- الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله شمس الدين القرطبي (ت٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٤م.

– جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي(ت١٣٦٢هـ)، ضبط وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
– حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، دار إحياء الكتب العربية، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.
– حقيقة البدعة وأحكامها، سعيد بن ناصر الغامدي، مكتبة الرشد، الرياض، (د.ط)، (د.ت).
– الحلبة في أسماء الخيل المشهورة في الجاهلية والإسلام، محمد بن علي التاجي(ت٦٧٧هـ)، تحقيق: د. حامد صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.
– حياة الحيوان الكبرى، محمد بن موسى الدميري(ت٨٠٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ.
– الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر، الشهير بالجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ.
– خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة، ٢٠٠٤م.
– الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)، تحقيق: عبد الحكيم بن محمد، المكتبة الوقفية، مصر، (د.ط)، ١٤١٨هـ.
– دار الطراز في عمل الموشحات، أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك (ت ٦٠٨هـ)، تحقيق: جودة الركابي، دار الفكر، مصر، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م.
– دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)، ١٩٧٨م.
– دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
– الدلائل في غريب الحديث، قاسم بن ثابت السرقسطي(ت٣٠٢هـ)، تحقيق: د. محمد بن عبد الله القناص، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
– دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، أبو بكر البيهقي (ت٤٥٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ.
– دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر –، د. محسن أطيمش، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.ط)، ١٩٨٢م.
– ديوان أبي دَهْبَل الجمحي (رواية أبي عمرو الشيباني)، تحقيق عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة القضاء، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٧٢م.

– ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
– ديوان أبي الهندي وأخباره، تحقيق: عبد الله الجبوري، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م.
– ديوان ابن مقبل، د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٥م.
– ديوان ابن نباته المصري، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
– ديوان الأخطل، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
– ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق: د. محمد حسين، المطبعة النموذجية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
– ديوان الحارث بن حلزة، تحقيق: مروان العطية، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى،١٩٩١م.
– ديوان الشاب الظريف، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النجف الأشرف، العراق، (د.ط)، ١٩٦٧م.
– ديوان الشاب الظريف، تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي، لبنان، (د.ط)، ٢٠٠٤م.
– ديوان الشنفرى، تحقيق: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.
– ديوان شهاب الدين الشيباني التلعفرى، السيد محمد سليم الأنسي، مطبعة الآداب، لبنان، (د.ط)، ١٣١٠هـ.
– ديوان صفي الدين الحلي، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
– ديوان الغزي – أبي إسحاق إبراهيم بن عثمان بن محمد الكلبي الأشهبي ٤٤١ – ٥٢٣هـ –، تحقيق: د. عبد الرازق حسين، مركز جمعه الماجد، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
– ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
– ديوان كعب بن زهير، تحقيق: أ. علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٩٧م.
– ديوان لبيد بن ربيعة، شرح: الطوسي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

- ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون (ت ٨٠٨هـ)، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٨م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، (د.ت).
- ديوان النابغة الذبياني، شرح: د. حنا نصر الحِتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- ذيل مرآة الزمان، قطب الدين أبو الفتح موسى بن محمد اليونيني (ت٧٢٦هـ)، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.
- ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، جار الله الزمخشري (ت٥٨٣هـ)، مؤسسة الأعلمي، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.
- رسالة في أصول الحديث، علي بن محمد الجرجاني (ت٨١٦هـ)، تحقيق: علي زوين، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ.
- ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٨٢م.
- سبل الهدى والرشاد، في سيرة خير العباد، محمد بن يوسف الصالحي الشامي (ت٩٤٢هـ)، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ١٩٥٧م.
- السلوك لمعرفة دول الملوك، أبو العباس تقي الدين المقريزي (ت٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- السنن الكبرى، أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي (ت٤٥٨هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣م.
- السنن الكبرى، أبو عبد الرحمن النسائي (ت٣٠٣هـ)، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- الشاب الظريف شاعر الحب والغزل، د. أحمد عبد المجيد خليفة، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٣م.

- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، أبو الفلاح بن العماد العَكري الحنبلي (ت١٠٨٩هـ)، تحقيق: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، نور الدين الأُشْمُوني(ت٩٠٠هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
- شرح ديوان الحماسة، أبو على أحمد بن محمد الأصفهاني (ت٤٢١هـ)، تحقيق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، قَدّم له: مجيد طرَاد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
- شرح ديوان المتنبي، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٣٨م.
- شرح الكوكب المنير، تقي الدين أبو البقاء المعروف بابن النجار الحنبلي(ت٩٧٢هـ)، تحقيق: محمد الزحيلي ونزيه حماد، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
- شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الزَّوْزَني (ت٤٨٦هـ)، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦م.
- الشعر والشعراء، بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠٠١م.
- شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان بن سعيد الحميري اليمني (ت٥٧٣هـ)، تحقيق: د حسين بن عبد الله العمري وآخرين، دار الفكر المعاصر، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل الجوهري(ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧م.
- الصورة الأدبية تاريخ ونقد، د. علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

– الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
– الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.
– الصورة الفنية في شعر الشماخ، محمد علي ذياب، المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٣م.
– الصورة الفنية في المفضليات، د. زيد بن محمد الجهني، مكتبة الملك فهد الوطنية، المدينة المنورة، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ.
– الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م.
– الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المؤيد باللَّه يحيى بن حمزة (ت٧٤٥هـ)، المكتبة العنصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ.
– الظُّرف والظرفاء، أبو الطيب الوشَّاء (ت٣٢٥هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٣م.
– العبر في خبر من غبر، شمس الدين الذهبي (ت٧٤٨هـ)، تحقيق: محمد السعيد زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
– عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أبو حامد بهاء الدين السبكي(ت٧٧٣هـ)، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
– العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد الهاشمي، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
– العروض والقافية (دراسة في التأسيس والاستدراك)، د. محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
– عصر الدول والإمارات الشام، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.
– عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، د. محمود رزق سليم، مكتبة الآداب، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٥م.

– العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي(ت٣٢٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ.

– علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

– علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

– علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، د. بسيوني عبد الفتاح فيّود، دار المعالم الثقافية، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثانية، ١٩٩٨م.

– علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ١٩٨٢م.

– علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، مصر، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م.

– علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

– علوم البلاغة «البديع والبيان والمعاني»، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

– علوم البلاغة، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني(ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.

– عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم ، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

– عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، (د.ط)، ٢٠٠٤م.

– عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، د. عباس بيومي عجلان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، ٢٠١٠م.

– عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، د. ناهد الشعراوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ط)، ٢٠١٥م.

– عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي(ت٣٢٢هـ)، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

– فضائح الباطنية، أبو حامد محمد الغزالي الطوسي (ت٥٠٥هـ)، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت، (د.ط)، (د.ت).
– فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، تحقيق: عبد الرازق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
– فن التشبيه، د. علي الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٢م.
– فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧م.
– فن الجناس، د. على الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٤م.
– الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، (د.ت).
– فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاكر (ت٧٦٤هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م.
– في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، ١٩٦٢م.
– القاموس المحيط، الفيروزآبادى(ت٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، لبنان، الطبعة الثامنة، ٢٠٠٥م.
– قصة الأدب في الحجاز، عبد الله عبد الجبار – محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).
– قصيدة وصورة– الشعر والتصوير عبر العصور–، د. عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، ١٩٨٧م.
– قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الخامسة، (د.ت).
– القوافي، أبو يعلي التنوخي (ت ق٥هـ)، تحقيق: د. عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
– الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي(ت٥٠٢هـ)، تحقيق: الحسّاني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م.
– الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرد(ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م.

- كتاب الأفعال، أبو القاسم، ابن القَطَّاع الصقلي (ت٥١٥هـ)، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- كتاب البديع، عبدالله بن المعتز(ت٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشفوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق، (د.ط)، (د.ت).
- كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الحسن الكتاني الطبيب (ت٤٢٠هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- كتاب التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني(ت٨١٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
- كتاب الشفاء، ابن سينا(ت٤٢٧هـ)، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٦م.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، (د.ط)، ١٤١٩هـ.
- كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار، عز الدين عبد السلام المقدسي (ت ٦٧٨هـ)، تحقيق: علاء عبد الوهاب محمد، دار الفضيلة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء الحنفي، تحقيق: عدنان درويش - محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، د. محمود شاكر القطان، مطابع الأهرام، مصر، (د.ط)، ١٩٩٣م.
- الكوكب الثاقب في أخبار الشعراء وغيرهم من ذوي المناقب، عبد القادر بن عبد الرحمن السلوي، تحقيق: عبد الله الياسمي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- لسان العرب، ابن منظور(ت٧١١هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير(ت٦٣٧هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- مجمع الأمثال، أبو الفضل النيسابوري (ت٥١٨هـ)، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن بن سيده (ت ٤٥٨هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.

– المختار من علوم البلاغة والعروض، د. محمد علي السلطاني، دار العصماء، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
– مختصر الأحكام، أَبو عَلِيٍّ الطُّوْسِيُّ (ت ٣١٢هـ)، تحقيق: أنيس بن أحمد الأندونوسي، مكتبة الغرباء الأثرية، المدينة المنورة، السعودية، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ.
– المخصص، أبو الحسن بن سيده المرسي (ت٤٥٨هـ)، تحقيق: خليل إبراهم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
– مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، عفيف الدين اليافعي (ت ٧٦٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م.
– المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
– المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق: محمد عبد الرحمن، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
– مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين العدوي العمري(ت٧٤٩هـ)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ.
– المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله، مسلم بن الحجاج النيسابوري (ت٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
– المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، أبو العباس أحمد بن محمد الفيومي(ت٧٧٠هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط) ، (د.ت).
– معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
– المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
– معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي(ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
– مُعجَمُ أعلام الجزائِر – مِن صَدر الإسلام حَتّى العَصر الحَاضِر، عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.
– معجم البلدان، أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

- المعجم العربي لأسماء الملابس، د. رجب عبد الجواد إبراهيم، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٢م.
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة للشئون الأميرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٣م.
- معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عبد الحميد عمر، عالم الكتب، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٧م.
- المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د: إميل يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٩م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م.
- معيار العلم في فن المنطق، أبو حامد محمد الغزالي الطوسي(ت٥٠٥هـ)، تحقيق: د. سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، (د.ط)، ١٩٦١م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، الإمام ابن هشام الأنصاري(ت٧٦١هـ)، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، ١٩٩١م.
- مفاتيح الغيب، فخر الدين الرازي(ت٦٠٦هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤٢٠هـ.
- مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ)، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، الطبعة الثانية، ١٩٨٧م.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار الساقي، لبنان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠١م.
- المفصل في صنعة الإعراب، أبو القاسم جار الله الزمخشري(ت٥٣٨هـ)، تحقيق: د. علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

- مفيد العلوم ومبيد الهموم، أبو بكر الخوارزمي (ت٣٨٣هـ)، المكتبة العنصرية، لبنان، (د.ط)، ١٤١٨هـ.
- المقتطف من أزاهر الطرف، أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي(ت ٦٨٥هـ)، شركة أمل، القاهرة، (د.ط)، ١٤٢٥هـ.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوي، دمشق، (د.ط)، ١٩٨٢م.
- المماليك البحرية وقضائهم على الصليبيين في الشام، شفيق جاسر أحمد محمود، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الحادية والعشرون، ١٤٠٩هـ.
- منادمة الأطلال ومسامرة الخيال، عبد القادر بن أحمد بن مصطفى بدران، تحقيق: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي ، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.
- المنجد في اللغة، لويس معلوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة التاسعة عشرة، (د.ت).
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخواجة، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، ٢٠٠٨م.
- المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. أحمد الزين العزازي، د. محمد مصباح نصر،(د.ط)، (د.ت).
- المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي، يوسف بن تغرى بردى (ت٨٧٤هـ)، تحقيق: محمد محمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، ١٩٩٠م.
- الموازنة بين الشعراء، د. زكي مبارك ، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٣٦م.
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي(ت٣٧٠هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، (د.ت).
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، أبو العباس الحسيني العبيدي، تقي الدين المقريزي (ت٨٤٥هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ.
- موجز التاريخ الإسلامي منذ عهد آدم عليه السلام (تاريخ ما قبل الإسلام) إلى عصرنا الحاضر ١٤١٧ هـ/٩٦ – ٩٧ م، أحمد معمور العسيري، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.

– موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع د. شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م.

– ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، تحقيق: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، دمشق، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٦م.

– النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي (ت٨٧٤هـ)، دار الكتب، مصر، (د.ط)، (د.ت).

– النحو الوافي، د. عباس حسن، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، (د.ت).

– نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر، عبد الحي بن فخر الدين الطالبي، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

– النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠٠٥م.

– نقد الشعر، قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ)، ضبط وشرح: محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٣٤م.

– الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي(ت٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

المراجع المترجمة

– تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة، (د.ت).

– تكملة المعاجم العربية، رينهارت بيتر آن دُوزِي، ترجمة: محمَّد سَليم النعَيمي، جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة الأولى، من ١٩٧٩ – ٢٠٠٠م.

– الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، بيروت، (د.ط)، ١٩٦٣م.

– الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة : د. أحمد نصيف الجنابي – مالك ميري – سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، العراق، (د.ط)، ١٩٨٢م.

– العربية – دراسات في اللغة واللهجات والأساليب–، يوهان فك، ترجمة: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٣م.

– المجمل في فلسفة الفن، بندتو كروتشه، تحقيق: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٦٤م.

الدوريات

- صور من فساد الحياة الثقافية في شعر العصر المملوكي، د. محمد عبد القادر أشقر، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة جامعة الأزهر، مصر، مج٨، ع٢٧، ٢٠٠٨م.
- ما لم ينشر من شعر الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، مجلة المورد وزارة الثقافة والفنون، العراق، مجلد٧، عدد٣، ١٩٧٨م.

المواقع الإلكترونية

- موقع: الأنبا تكلا هيمانوت الحبشي

https://st-takla.org/books/helmy-elkommos/trinity-and-unity/eg.html

- موقع صحيفة الجزيرة.

http://www.al-jazirah.com/2000/20000806/wo5.htm

فهرس المحتويات



هذا الكتاب محاولة جادة لإبراز عناصر الإبداع الفني في شعر الشاب الظريف (٦٦١ - ٦٨٨ هجرية) ؛ للكشف عن وجوه الإبداع في شعره، لإحياء تراثه الإبداعي وإبرازه للوجود. وعناصر الإبداع الفني تقوم على أعمدة ثلاثة: (اللغة والخيال والموسيقى)، وكي تؤثر هذه العناصر في المتلقي لابد وأن تنبع من عاطفة تعبر عن تجربة الشاعر الصادقة، ولا شك في أن شعر الشاب الظريف الذي غلب الغزل عليه يعد صورة صادقة لعصره إيجابا وسلبا.

وقد تجلت عناصر الإبداع الفني في شعر الشاب الظريف بوضوح؛ حيث كشفت الخصائص الأسلوبية في شعره عن تدفق موهبته الشعرية وتمكنه من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها، كما تجلت في شعره وسائل تشكيل الصورة من تشبيه واستعارة وكناية فضلا عن أنماط الصورة الحسية، وكانت تشبيهاته جيدة أظهرت براعته وحسن تصرفه في الأساليب البلاغية، وفيما يخص موسيقا أشعاره الخارجية فقد جرى إيقاعه الشعري على الأوزان الخليلية خاصة الأوزان الطويلة ذات النفس الشعري الطويل، كما أفاد من الفنون الشعرية المستحدثة كالدوبيت والموشحات، كذا شكَّل الإيقاع الداخلي في شعره انسجاما واضحا، مما منح شعره جرسا موسيقيا رخيما.

الغلاف: أحمد صادق

النابغة للنشر والتوزيع

ISBN 978-977-799-472-9
9 789777 994729